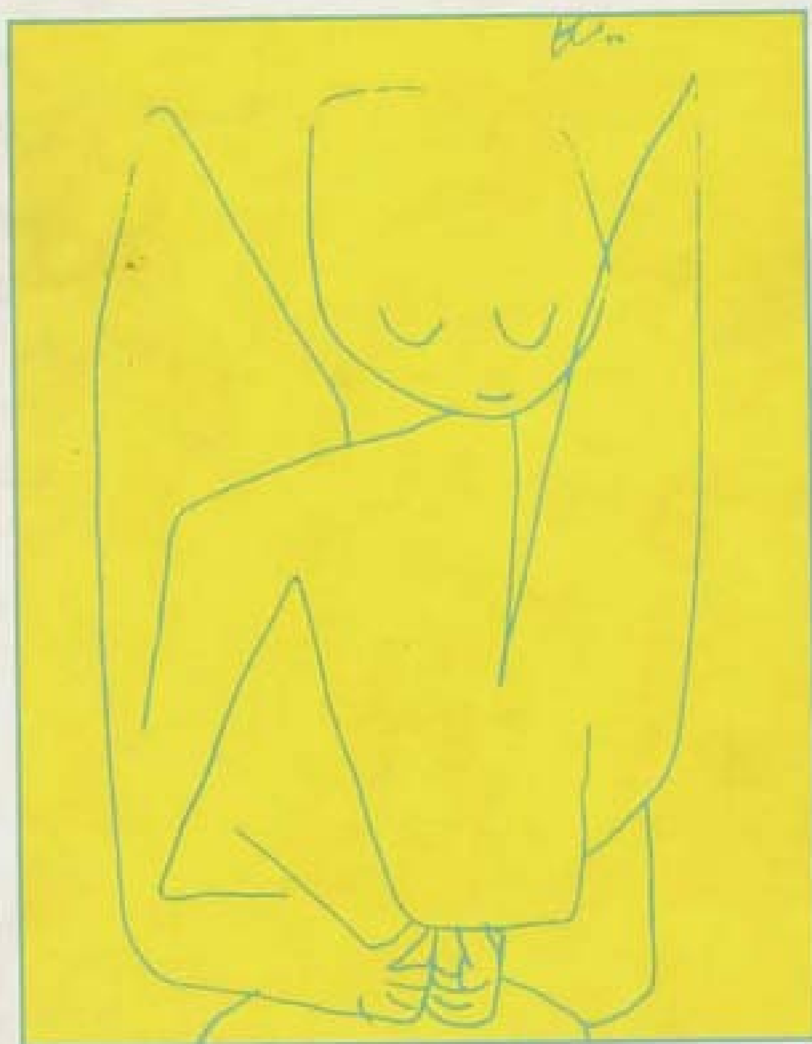
چاپ پانزدهم

حقیقت و زیبایی

درس‌های فلسفه‌ی هنر

بابک احمدی





حقیقت و زیبایی

درس‌های فلسفه‌ی هنر



PDF.tarikhema.org

حقیقت و زیبایی

درس‌های فلسفه‌ی هنر

بابک احمدی



حقیقت و زیبایی
درس‌های فلسفه‌ی هنر
بابک احمدی

چاپ اول ۱۳۷۴، شماره‌ی نشر ۲۷۲
چاپ پانزدهم ۱۳۸۷، ۱۶۰۰ نسخه، چاپ غزال
شابک: ۰-۱۱۵-۳۰۵-۹۶۴-۹۷۸

نشرمرکز: تهران، خیابان دکتر فاطمی، روبروی هتل لاله، خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۸
صندوق پستی ۵۵۴۱-۱۴۱۵۵ تلفن: ۳-۸۸۹۷۰۴۶۲ فاکس: ۸۸۹۶۵۱۶۹
Email:info@nashr-e-markaz.com

احمدی، بابک ۱۳۲۷-
حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه‌ی هنر / بابک احمدی. ـ تهران: نشرمرکز، ۱۳۷۴.
ده، ۵۹۷ ص.
ISBN: 978-964-305-115-0 فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
ص. ع. به انگلیسی:
Bābak Ahmadi: Truth and Beauty; Lectures on the Philosophy of Art
کتابنامه.
۱. هنر ـ فلسفه. ۲. زیبایی‌شناسی. الف. عنوان.
BH۳۹ / ۷ ح ۳ الف ۷۰۱
کتابخانه ملی ایران ۲۰۴۹۰-۸۰م

قیمت ۱۱۰۰۰ تومان

تقدیم به همسرم، شیرین

«شب خانه روشن می‌شود، چون یاد نامت می‌کنم»

فهرست

پیشگفتار

یکی از بزرگترین هنرمندان سده‌ی بیستم، کارل تئودور درایر، در مقاله‌ای از قول هاینریش هاینه نقل کرد: «هر جا که کلام نتواند پیش رود، موسیقی آغاز می‌شود».[1] هرگاه به یاری نشانه‌های زبانی، و مفهوم‌سازی‌های فلسفی، منطقی و علمی، نتوانیم واقعیتی، رویدادی یا تجربه‌ای انسانی را بیان و به دیگری منتقل کنیم، به هنر پناه می‌بریم. از هنر کاری برمی‌آید که از عهده‌ی هیچ وسیله‌ی دیگری، که در نهایت از منش بیانگریِ زبان سود جوید، ساخته نیست. اندیشگران بسیار، بیش از یک سده به شکل‌های گوناگون گفته‌اند که زبان استوار است بر فاصله‌ای برناگذشتنی با حقیقت. نشانه‌های زبانی به قراردادها ارجاع می‌شوند و نه به داده‌های حقیقی. معنا یا معناهای هر نشانه از راه بازگشت به معناهایی دیگر ساخته می‌شود، و درگیر آنچه چارلز سندرس پیرس «تاویلِ نشانه‌ای» خوانده، هرگز به حقیقتِ امور نمی‌رسد. فیلسوفی از روزگار ما، ژاک دریدا، این نکته را چنین بیان کرده که معنای سخن، یا متن، یا گزاره‌ها در ارتباط زبانیِ نوشتاری وگفتاری «همواره به تاخیر می‌افتد»، و ما هرگز نمی‌توانیم به معنا برسیم. فیلسوفی دیگر، هانس گئورگ گادامر، در واپسین گفتگویی که تاکنون از او منتشر شده، گفته است: «ما هرگز نمی‌توانیم واژگانی را بیابیم که چیزی را به طور قطع بیان کنند».[2] هنر اما، شاید به دلیل بازگشتش به حسِ انسانی، و شاید به خاطر تکیه‌اش بر شهود و مکاشفه، یا به دلیل‌هایی دیگر ــ که ما در این رشته درس‌ها بدان‌ها خواهیم پرداخت ــ کارآیی بسیار در انتقال تجربه‌های درونی و باطنیِ زندگی آدمی دارد، و خبر از رازهایی

1- C. Th. Dreyer, "A Littel on Film Style (1943)", in: *Dreyer in Double Reflection*, ed. D. Skoller, New York, 1973, p 141.

2- Un entretien avec Hans Georg Gadamer, in: *Le Monde*, 3 Janvier 1995.

می‌آورد که قفل آن‌ها با هیچ کلید دیگری گشودنی نیست. هنر مسیری را در زندگی آدمی می‌گشاید که با پای چوبین خردورزی و منطق استدلالی نمی‌توان از آن گذشت. آفرینش هنری در زندگی معنویِ آدمی ارجی والا دارد، و از این جنبه برتر و قدرتمندتر از علم، منطق، فلسفه و اخلاق جلوه می‌کند.

پس چرا قرن‌هاست که از «فلسفه‌ی هنر» یاد می‌شود؟ فلسفه چه دارد که در حقِ موردی برتر از خود بگوید؟ اگر به راستی هنر از چنان رازهایی باخبر است که فلسفه در والاترین لحظه‌های تاریخش، فقط توانسته به وجود آن‌ها اعتراف کند، و بیش از این چیزی از آن‌ها سر در نمی‌آورد، پس چرا ما خود را در بی‌راهه‌های سخن و خرد فلسفی سرگردان می‌کنیم؟ چرا از راه خود هنر نمی‌رویم، و به زبانِ در این مورد ناتوانِ فیلسوفان پناهنده می‌شویم؟ مگر نه این که خردورزی فلسفی با حکم افلاطون به اخراج هنرمند و شاعر از آرمانشهر آغاز شد؟ مگر جز این است که یکی از بزرگترین فیلسوفان، گئورگ ویلهلم فردریش هگل، با آن حجم عظیم نوشته‌ها و درس‌هایش در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی و هنر، سرانجام از مرگِ هنر یاد کرد، و حکمی داد که ضابطه‌ی مقدس مورد پذیرش خود او، یعنی تجربه‌ی تاریخی، آشکارا بر آن مُهر بطلان زده است؟ مگر نه این که فیلسوفی از روزگار ما، کارل پوپر، در زندگینامه‌ی خود نوشته‌اش، *جستجوی ناتمام*، داوری‌هایی نادرست در مورد موسیقی ریشارد واگنر، آرنولد شوئنبرگ و آنتون ویرن کرده است؟ پس چرا ما باید در بحث از هنر به چنین گفته‌ها و حکم‌هایی متوسل شویم، و حتی کار خود را با توجه به آن‌ها آغاز کنیم؟ هنگامی که خود هنر از راه آفرینش مدام زیبایی، هم در ادراک سازوکار نیروهایش، و هم در شناخت چشم‌اندازهای آینده‌اش آموزنده‌ای توانا بوده، دیگر از این فیلسوفان چه می‌شود آموخت؟

می‌توان با دید یک شکاک پرسش‌ها را ادامه داد: فیلسوفانی هم بودند، و هستند، که مقام و جایگاه والای هنر را بازشناخته‌اند، مثلاً فردریش ویلهلم یوزف فون‌شلینگ تعمق در هنر را سنگ پایه‌ی فلسفه می‌دانست، یا فردریش نیچه به جهان پند می‌داد که همچون هنر باشد «که همواره خودرامی‌آغازد»، یا مارتین هیدگر در حالی که فلسفه و علم مدرن را ناتوان از گشایشِ راز هستی می‌دید، هنرمند و شاعر را دانای این راز می‌شناخت. جز این بزرگان باز هم بسیارند فیلسوفانی که هنر را در جایگاه بالای درخورش نهاده‌اند، ولی همچنان پرسیدنی است که کار آنان بیش از این اعتراف، دیگر چیست؟ آنان با مفهوم‌سازی‌ها و بحث‌وجدل‌های بی‌پایانشان چه کرده‌اند جز خبردادن از واقعیتی که تنها با خواندن غزلی از حافظ، یا شنیدن کانتاتی از باخ به سانِ نخستین لحظه‌ی حقیقت

نمودار می‌شود؟ به راستی که در این آثار راه بر مکاشفه‌هایی گشوده می‌شود که فیلسوف تا محدود در قید و بند فلسفه است، از آن سر در نمی‌آورد، و فقط در آنجا که از زندان مفاهیم عقلی و دلایل فلسفی بیرون آید و حقیقتِ هنری جهان را بازشناسد، یعنی زمانی که یکسر در قلمرو شهودیِ هنر جای گیرد، با آن‌ها آشنا خواهد شد. آیا فیلسوف در آن زندانِ فلسفه، در همان غاری به سر نمی‌برد که افلاطون ما را از ظلمت آن می‌ترساند؟ جایی که از حقیقت جز در پیکر سایه‌هایی بر دیوار نمی‌توان باخبر شد؟ آیا متفکرانی چون هیدگر، نیچه و شلینگ آن زندانی رهاشده‌ای نیستند که به یاری شهودِ هنری با نور جهان حقیقی آشنا شده‌اند، و برای دیگران خبر از حقیقت آورده‌اند؟ آیا خبر آن‌ها جز این است که باید حقیقت را در هنر جست، یا در هنر ساخت؟ پس چرا هنوز از ما می‌خواهند که وقت خود را هدر دهیم، و به خواندن و بحث و جدل درباره‌ی انواع فلسفه‌هایی بپردازیم که در آستانه‌ی کشف حقیقتِ جهان متوقف شده‌اند؟

همه‌ی ما به شکل‌های گوناگون با چنین پرسش‌هایی رویارو شده‌ایم، و شاید کسانی هم پاسخ‌هایی آماده دارند. ولی این درسگفتارها، و این کتاب، پیش از هر چیز تاملی هستند بر پرسش، و نه ادعایی بر پاسخگویی. در نگارش پیشگفتار کتاب‌ها، سنت و رسمی قدیمی این است که از پرسش‌های اصلی یاد شود، و طرحی مختصر از پاسخ‌ها که کتاب آماده کرده، به دنبال آید. پیشگفتار، نقشه‌ی مولف و احکام اصلی کتاب را به گونه‌ای مختصر شرح می‌دهد، تا خواننده آماده‌ی دریافتِ حجت و دلیل‌ها، و بحث و جدل‌هایی شود که تا پایان کتاب ادامه می‌یابند، و قرار است که به نتیجه‌ای هم برسند. پیشگفتار، در بهترین حالت خواننده را آماده‌ی تنظیم و تدوینِ استراتژی خود در جریان دریافتِ متن می‌کند. اما، اجازه بدهید که من اینجا از این رسم پیروی نکنم، و پاسخ خود را پیش نکشم، بل تنها به تقویتِ پرسشِ اصلی بپردازم: سخن فلسفی چه دارد که در حق هنر بگوید؟ و از این جا به رشته‌ای از پرسش‌ها که پدید می‌آیند بپردازم: آیا سخنِ فلسفی می‌تواند در مورد هنر که در مقامی برتر از فلسفه قرار دارد، چیزی تازه بگوید؟ اصلاً آیا این حکم درست هست که هنر برتر از فلسفه و علم است، و از رازهایی حرف می‌زند که فهم آن‌ها کار فیلسوف و دانشمند نیست؟ اگر بپذیریم که هنر مکاشفه‌ی رازهاست، آیا این مکاشفه می‌تواند موضوع بحثی فلسفی باشد؟ آیا می‌توان برای هنر تعریفی جامع و مانع، و ذات‌گرا، یافت؟ آیا در پاسخ به این پرسش ضرورتاً از قلمرو شهود هنری خارج نمی‌شویم، و گام به دنیای عقل استدلالی نمی‌گذاریم؟ آیا در هنر نیز باید پی معنا بود، یا سرانجام به جایی می‌رسیم که گستره‌ی سخن معناشناسانه قلمرویی حقیر و سترون به

نظر آید؟ سرچشمه‌ی اثر هنری چیست؟ یا کیست؟ آیا خود اثر هنری به این پرسش پاسخ می‌دهد یا ناگزیر باید از مفهوم‌سازی فلسفی یاری گرفت؟ ادراک نسبت میان والایی و زیبایی در مقام ادراکی فلسفی هست یا نه؟ آیا زیبایی را می‌شود تعریف کرد؟ هنر آفرینش گونه‌ای از زیبایی است، آیا نمی‌شود از قیاس این گونه از زیبایی با انواع دیگر زیبایی (مثلاً زیبایی طبیعی) بحث کرد؟ آیا چنین بحثی، به گونه‌ای ضروری در قلمرو فلسفه، یعنی در گستره‌ی مفهوم‌سازی جای نمی‌گیرد؟ آیا هنر بیانگر چیزی هست؟ هنر به هر رو شکلی از ارتباط میان انسان‌هاست، آیا به عنوان چنین شکلی می‌تواند مورد بحث فلسفی قرار گیرد یا نه؟ چه چیز اثر هنری را از دیگر تولیدهای انسانی جدا می‌کند؟ هنر پدیداری تاریخی هست یا نه؟ می‌شود هنر را از زاویه‌ی کارکردهای اجتماعی، یا اخلاقی مورد داوری قرار داد؟ آیا هنر بازتاب زندگی اجتماعی هست یا نه؟ اگر هست، توانایی دگرگون کردن مناسبات اجتماعی را دارد؟ آیا هنر به راستی وعده‌ی بهروزی و کامیابی است؟ یا راهی به سوی آن‌هاست؟ راز هنری چه همانندی یا چه فاصله‌ای دارد با راز و رمز عرفانی و دینی؟ نسبت هنر با امر مقدس کدامست؟ و...

رشته‌ی پی‌درپیِ پرسش‌ها را پایانی نیست. این کتاب بر اساس درس‌هایی نوشته شده که تلاشی بود برای طرح این پرسش‌ها، و در بهترین حالت باید کوششی به حساب آید برای تدقیق زمینه یا افقِ معنایی آن‌ها. اکنون وقت آن رسیده است که بیشتر به شیوه‌های درست طرح سئوال‌ها بیاندیشیم، و کار خود را تلاشی گروهی برای یافتن مرزهای معنایی پرسش‌ها بدانیم. میان انبوه پرسش‌های رویاروی ما یکی خود را چون سئوالی بنیادین می‌نمایاند، و به نظر می‌رسد که همه‌ی فیلسوفان هرگاه به هنر اندیشیده‌اند خود را برابر آن یافته‌اند، و اگر نه تمام آن‌ها، بیشترشان سودای پاسخگویی به این پرسش کلیدی را در سر داشته‌اند، و یا بسیاری از مسائل را گرد این سئوال طرح کرده‌اند. پرسش چنین است: **نسبت زیبایی و هنر با حقیقت چیست؟** عنوان کتابی که در دست دارید حقیقت و زیبایی است، این عنوان مسیر اصلی ما را در این رشته درس‌ها روشن می‌کند. اگر افلاطون به نام حقیقت، هنر را ــ که سرچشمه‌ی نابخردی‌اش می‌انگاشت ــ محکوم می‌کرد، و تقلید هنری و شعر را بارها دور از حقیقت می‌شناخت، کارش استوار به برداشتی خاص از حقیقت بود که به گمان مارتین هیدگر تا امروز باقی است. اما بسیاری از فیلسوفان و هنرمندان نیز بودند که براساس همین درکِ از حقیقت، حکم افلاطون و احکامی نظیر آن را نمی‌پذیرفتند. آنان اثر هنری را چنان چیزی شناختند

که می‌تواند در مقام کشف حقیقت قرار گیرد، یا درآمدی باشد بر دانش و رویکرد عقلانی، یا حتی مهمتر از این، حقیقتی تازه یا برداشتی یکسر نو را آغاز کند. اکنون می‌توان پرسید که آیا متفکرانی که در تارهای متافیزیک افلاطونی اندیشیدند و نوشتند، اما حکم خشن او را در مورد هنر نپذیرفتند، و حتی ضد آن نوشتند، در بحث خود به اندازه‌ی افلاطون پیگیر نبودند، و نتایج منطقی آن را دنبال نمی‌کردند؟ یا شاید آن برداشت متافیزیکی از حقیقت در خود امکان دوگونه پاسخ متضاد را فراهم می‌آورد؟

بدون این که وسوسه‌ی پاسخ‌گویی در سر باشد، شاید بد نباشد که به پیشینه‌ی دیدگاه هرمنوتیک مدرن، دقت کنیم که حقیقت را به تاویل پیوند می‌زند، و می‌دانید این بحثی است که ریشه‌هایی محکم در خاک فرهنگ فلسفی غرب دارد. در این مورد به یکی از مهمترین نقاط عطف در بحث از نسبت زیبایی و هنر توجه کنیم. شاعری بزرگ، یوهان ولفگانگ فون‌گوته، در زندگینامه‌ی خودنوشته‌اش **شعر و حقیقت** که عنوانش ما را در قلب بحث قرار می‌دهد، به این پرسش پرداخته که آیا شعر به برداشتی تازه از حقیقت منجر می‌شود یا نه؟ به گفته‌ی هانس گئورگ گادامر عنوان و مضمون این زندگینامه‌ی خودنوشته‌ی گوته تقابلی را میان این دو واژه، یا میان دو مفهوم هنر و حقیقت نشان نمی‌دهد، بل «بازیِ تاویل، درگذر از یکی به دیگری» را بیان می‌کند. گوته در این نگاه به زندگی در پی آن نیست که فقط حاصل عمر خود را کوششی در راستای کشف آزادی شاعرانه نشان دهد، بل مهمتر ــ بارها مهمتر ــ می‌کوشد تا تجربه‌ی شاعرانه‌ی خود را در ادراک یا کشف حقیقت برجسته کند.[۳] از اینجا تا دگرگونی کامل در برداشت افلاطونی از حقیقت راه زیادی باقی نمی‌ماند، و در خود کتاب گوته نیز اشاراتی آمده که از «ساختن حقیقت» حکایت دارند. این اشارات نیمی اندیشیده‌اند، و نیمی وابسته به غریزه، شهود و نبوغ شاعرانه. اما حقیقتِ هنری چیست که ساخته می‌شود، اما درک نمی‌شود؟ شاید این جمله‌ی مشهور اسکاروایلد را شنیده باشید که در پایان مقاله‌اش «حقیقت در سیماچه‌ها» نوشته است: «حقیقت در هنر چیزی است که مورد متضادش نیز حقیقت باشد».[۴]

این‌سان به چنان ارتفاعی راه می‌یابیم که دیگر می‌توان همچون نیچه و هیدگر از منظری یکسر تازه به مساله نگریست. برای بسیاری از فیلسوفان روزگار ما، که سر در پی

3- H. G. Gadamer, *L'actualité du beau*, tra. E. Poulain, Paris, 1992, p 187.

4- O. Wilde, *The Works*, London, 1961, p 1017.

این دو اندیشمند دارند، دیگر بحث بر سر این نیست که آیا هنر ما را به شناخت حقیقی راهنمایی می‌کند یا نه، زیرا آن مفهوم افلاطونی از حقیقت از میان رفته، و دیگر مساله و معضل فکری ما نتایج محتمل آن برداشت نیست. شاید بتوان گفت که مهمترین نکته در بحث نیچه از حقیقت این است که حقیقت کنش و دستاوردی انسانی است، حرکتی در یک بازی که قاعده‌هایش اتفاقی، مشروط، و به زبان منطقی‌ها «ممکن خاص» یا contingent است، و نه ضروری. نیچه نشان داد که ارزیابی ادعاهای حقیقت باید براساس «تاثیرهای استراتژیک آن» قرار گیرد، و نه بر پایه‌ی توانایی‌هایش در بیانگری چیزی که همچون موردی جداگانه، مستقل، غیرمشروط، غیراتفاقی و مستقل از کنش‌های انسانی فرض می‌شود، چیزی که مقدس و جاودانه معرفی می‌شود. این‌سان حقیقت یک «بازی انسانی» است. اما چگونه بازی‌ای؟ گمان می‌کنم که پاسخ را باید در آثار یکی از شاگردان نیچه جستجو کرد، متفکری که سازوکار چندقاعده‌ی به هم پیوسته را کشف کرد. میشل فوکو گفت که «بازی ممنوعیت‌ها»، تفاوت و اشتراک خرد و جنون، و «خواست حقیقت» قاعده‌های بنیادین چیزی هستند که ما به عنوان زندگی پذیرفته‌ایم، و تمام آن‌ها به سخن باز می‌گردند. ما به خوبی می‌دانیم که چیزهایی را می‌شود گفت و چیزهایی را نمی‌شود گفت. نظام یا «بازی ممنوعیت‌ها»، شکلی از کاربرد عقل را برجسته و مشروع می‌نمایاند، و شکل‌های دیگر را ممنوع می‌کند، و آنچه را هم که پذیرفته در مسیر «خواست حقیقت» نشان مي‌دهد. پس حقیقت چیزی تعیین شده است، یعنی چیزی ساخته و پرداخته‌ی سخن، که از همبسته‌ی دانش و قدرت خبر می‌آورد. خواست حقیقت بیان اِقتدار و خردباوری مدرنیته است: «درحد یک گزاره، درون یک سخن، اشتراک میان حقیقت و دروغ نه اختیاری است و نه اصلاح‌پذیر، نه نهادی است و نه خشن».[5]

راز هنر این است که می‌تواند نسبت تازه‌ای از حقیقت و دروغ را بیآفریند. شاید بهتر باشد همچون هیدگر بگوییم که هنر حقیقت را کشف نمی‌کند، بل نسبتی با آن را می‌آفریند. هیدگر در پی نقادی درخشانی از تاریخ متافیزیک، و از برداشت افلاطونی از حقیقت، سرانجام مکاشفه‌ی هنری را لحظه‌ای از نسبتی با حقیقت معرفی کرد. اما تا به این «نتیجه» برسیم، باید راهی دراز را در اندیشه‌ی زیبایی‌شناسانه، و در خردورزی فلسفی، پشت سر بگذاریم. البته هراسی هم از هشدار فیلسوفان امروز در دل داریم که این کوره راه جنگلی، این holzwege، راه به جایی نمی‌برد. ولی ما دستکم از همین گام

5- M. Foucault. *L'ordre du discours*, Paris, 1971, p 16.

نخست روشن کرده‌ایم که نخواسته‌ایم به جایی برسیم. گم شدن در جنگل را خواسته‌ایم، و لذت همسفری با هنرمندان و فیلسوفان را.

همسفری با هنرمندان و فیلسوفان. اما سرانجام کدام یک راهنمای واقعی ما در این سفرند؟ بگذارید جمله‌ای از فردریش شلگل را یادآوری کنم که در همین آغاز نمونه‌ای از دشواری‌ها را بازشناسیم: «در آنچه فلسفه‌ی هنر خوانده می‌شود، معمولاً یکی از این دو چیز از کف می‌رود: یا فلسفه، یا هنر». می‌گویند که تئودور آدورنو می‌خواست این گفته‌ی شلگل را سرلوحه‌ی کتاب دورانساز خود **نظریه‌ی زیبایی‌شناسی** قرار دهد.[۶] کتاب این اندیشگر نقدی بود به برداشت کلاسیک از زیبایی‌شناسی، و همچنان ادعانامه‌ای بود علیه مدرنیته. فکر نمی‌کنم که کلام شلگل برای آدورنو نمایانگر ناممکن شدن حفظ توازن میان هنر و خرد بود، بل او می‌خواست شکلی از خردورزی را کنار گذارد، شکلی که آن را گونه‌ی ابزاری کاربرد خرد می‌شناخت. اما در این درسنامه‌ای که در دست داریم کدام یک از هنر و فلسفه از کف رفته است؟ امیدوارم که نگویید هر دو! اکنون که واپسین نگاه را به نسخه‌ی نهایی می‌اندازم می‌بینم که خط تاکید زیر فلسفه است. شاید بتوان یک بار دیگر از کوره راه جنگلی دیگری سفر را آغاز کرد، و این نوبت از مسیر هنر رفت، و به پرسش‌های فلسفی هنر توجه کرد. چنین کاری ضروری، اما بارها دشوارتر است، و نیروی آفریننده‌ای ذهنی، یا حتی الهامی را می‌طلبد که در من نیست، و چه بسا از کار رساله و درسنامه نیز می‌گذرد، و در اثری هنری جلوه‌گر می‌شود. بارها از خود پرسیده‌ام که آیا نمایش‌ها و رمان‌های ساموئل بکت چنین کاری نیست؟ نگاهی از منظر هنر به فلسفه‌ی هنر؟ نگاهی رند، که بخشش و شفقت را در پشت طنزی تلخ، سرزنش‌بار، اما نه بی‌رحم، می‌پوشاند، و گاه، لحظه‌ای، نمایان می‌شود تا دل را بلرزاند، و نگذارد که هراس زندگی در دنیای مدرن، فراموش شود، و حتی ژرف‌تر، نگذارد که بازی زندگی و از شکل افتادن گوهر هستی آدمی، از یاد برود.

در بهار و تابستان ۱۳۷۳، تدریس رشته‌ی فلسفه‌ی هنر در کلاس‌هایی آزاد در «انجمن حکمت و فلسفه» به عهده‌ی من بود. چنانکه در متنِ دو درس نخست می‌آید، بنیان روش‌شناسانه‌ی کارم هرمنوتیک مدرن بود. در نخستین گام، آفرینش و دریافتِ هنر را فراشد ارتباطی انسانی فرض کردم، و شِمای ارتباط زبانشناسانه‌ی رومن یاکوبسن را (که

۶. M. Jay, Adorno, Harvard UP, 1984, p 180, n.1.

به گمانم کامل‌ترین طرح ارتباطی است) راهنمای تنظیم جستارها و پیشرفت مباحث قرار دادم. البته در تکامل کار این مساله نیز مطرح شد که هنر مقام بیانگر یا کاشفِ رازها را داراست، و حتی اگر مکاشفه‌ی راز را گونه‌ای ارتباط خاص با آن فرض کنیم، باز این نکته‌ای است که از شمایِ ارتباطی یاکوبسن بیرون می‌رود. مساله‌ی تازه راهنمایی دیگر می‌طلبید، و در درس آخر آن راهنما را خواهید شناخت. در متنِ نخستین درس می‌خوانید که از روش تاریخی پرهیز کرده‌ام، و هدفم کشف افق زیبایی‌شناسی امروز بوده است. شماری از دلیل‌ها که برای این دوری از روش تاریخی دارم، در همان درس آمده است، هر چند بحث نظری در مورد مهمترین آن‌ها از چارچوب کتابِ حاضر خارج می‌شود، و ناگزیر باید در نوشته‌هایی دیگر بدان پرداخت.

در جریان پیشرفت درس‌ها، دشواری‌هایی نیز پدید آمد. اکثر متون مهم زیبایی‌شناسانه (هم شماری عظیم از نوشته‌های بزرگترین فیلسوفان، و هم بیشتر «متون درجه‌ی دوم») به زبان فارسی ترجمه نشده‌اند. حدود نیمی از دانشجویان نیز با زبان‌های خارجی چندان آشنایی نداشتند تا بتوانند از متن‌های اصیل استفاده کنند. آگاهی دانشجویان بارها بیش از آنچه قابل پیش‌بینی است، ناموزون بود. نکته‌هایی که به نظر شماری از دانشجویان ساده و حتی ابتدایی می‌آمد، برای برخی دیگر ناروشن بود، و مجال پیشرفت سریع در بحث‌ها فراهم نمی‌شد. پس درس‌ها برخلاف میل و آرزوی من کمتر به مکالمه همانند شد، و بیشتر براساس درسگفتار و خطابه پیش رفت. البته بحث‌هایی هم میان شرکت‌کنندگان در کلاس‌ها در می‌گرفت که به راستی با ارزش بود، چون مناظره‌ای بر سر مفهوم «زبانِ شخصی» که ویتگنشتاین پیش کشیده، و ارتباط آن با سخن زیبایی‌شناسی. دشواری‌های دیگری نیز وجود داشت. شماری از مشکل‌ها به بیرون از کلاس درس مربوط می‌شد. سختی‌هایی بود که گمان ندارم، هنوز، از آن همه راه گریزی باشد.

در تدبیر نگارش این کتاب، درس‌ها نسبت به نظم ارائه‌ی مباحث کلاس‌ها، بسیار تفاوت کرده‌اند. چند درس تازه افزوده شد، و متن بیشتر درس‌ها نیز کامل شد. در پایان هر درس، کتاب‌شناسیِ فارسی، انگلیسی و فرانسوی، به عنوان راهنمای مطالعه‌ی بیشتر در موضوع آن درس افزوده شد. در پانوشت‌ها، تاریخ انتشار کتاب‌ها و مقاله‌ها لزوماً به چاپ نخست مربوط نمی‌شود، مگر بر این نکته تاکید شده باشد، اما در کتاب‌شناسی‌های پایانیِ هر فصل، نخست تاریخ اولین چاپ کتاب، و بعد در داخل قلاب تاریخ چاپ نسخه‌ی مورد استناد، آمده است. در برابرنامه‌ی واژگان اصل را بر اختصار

گذاشتم، و جز مهمترین موارد را نیآوردم. پیوستی که در پایان کتاب آمده، معرفی و ارزیابی کوتاهی است از چهار نمونه از نخستین کتاب‌هایی که به زبان فارسی در مورد زیبایی‌شناسی منتشر شده‌اند. این کتاب‌ها چندین سال در دانشکده‌های هنر، ادبیات و فلسفه تدریس شدند. این پیوست را به احترام کسانی نوشته‌ام، که پیش‌تر در زمینه‌ی مورد بحث ما کار کرده‌اند.

ب. احمدی

بهمن ۷۳

یادداشتِ چاپ پنجم

نخستین چاپ *حقیقت و زیبایی* در سال ۱۳۷۴ منتشر شد. در فاصله‌ی این شش سال کتاب سه بار دیگر تجدید چاپ شد و متن آن هیچ تغییری نکرد. اکنون در آستانه‌ی چاپ پنجم دیگر روشن است که کتاب‌شناسی‌های درس‌های گوناگون به خاطر انتشار کتاب‌هایی تازه به زبان‌های فارسی، انگلیسی و فرانسوی باید روزآمد شوند. از این‌رو، در پیوستی که در انتهای کتاب خواهد آمد مهمترین آثاری را که به گمانم خواندن آن‌ها ضروری می‌آید بنا به توالی درس‌های کتاب حاضر، معرفی می‌کنم. تاریخ انتشار چند کتاب معدود هم به پیش از ۱۳۷۴ (یا ۱۹۸۵ میلادی) بازمی‌گردد، ولی به خاطر بی‌خبری من از انتشارشان، در کتاب‌شناسی‌ها نیامده بودند، و اینجا فرصتی است تا از آن‌ها یاد کنم. متن اصلی درس‌ها را همچنان بدون هیچ دگرگونی به چاپ جدید می‌سپارم.

شهریور ۱۳۸۰

این جدول نادرستی‌های چاپی را آقای شهرام شیدایی تهیه کرده‌اند که از ایشان سپاس‌گزاریم:

صفحه	پاراگراف	سطر	نادرست	درست
۲۱	۲	۱۵	سال	سان
۲۲	۲	۹	نظری	نظریه
۴۵	۲	۵	متوجه‌ی	متوجه
۵۵	–	۲۴	تفارن	تقارن
۵۵	۱	۶	هیپاس	هیپپاس
۶۲	۲	۹	خانه	خانه‌ی
۶۳	۱	۲۴	اشاره‌ای	اشاره
۶۴	۱	۱۱	اشاره‌ای	اشاره
۶۴	۲	۵	اندازه	اندازه‌ی
۶۵	–	۱	رمانتی‌سیستم	رمانتی‌سیسم
۶۷	–	۲۳	از اجزایش	اجزایش
۷۱	۲	۱۴	دیده	دیده‌ی
۸۴	–	۲۱	ویژه	ویژه‌ی
۱۰۶	۳	۱	نتوانست بود	نتوانسته بود
۱۰۸	–	۸	لازمه	لازمهٔ
۱۰۸	–	۹	همه	همه‌ی
۱۰۸	–	۱۱	جنبه	جنبهٔ
۱۱۰	–	۴	بیان حرکت،	بیان حرکت
۱۲۳	–	۲	نویسندگانی	نویسندگان
۱۲۹	–	۱۷	ساده‌ی	سده‌ی
۱۳۵	–	۱۱	بود	بوده
۱۴۷	–	۲	غربان	غربیان
۱۴۷	۲	۵	گسترده‌ای	گستره‌ای
۱۴۸	۲	۲۲	نسبت به	نسبتِ
۱۵۰	–	۹	آن‌ها	آن‌ها را
۱۵۱	۲	۵	آثای	آثاری
۱۷۰	–	۴	دوره‌خاصی	دوره‌ی‌خاصی
۱۷۲	–	۲	می‌شود	می‌شود،
۱۸۵	–	۴	به	با
۲۱۳	۱	۷	آورد	آورده
۲۶۶	۲	۱۴	سخن‌گوی	سخن‌گون
۲۸۰	–	۱۸	شباهتی	شباهت

در ص ۲۵۰ سطرهای ۲۰ و ۲۱ جمله‌ای دو بار تکرار شده است.

در ص ۴۸۷ پاراگراف ۲ سطر ۱۲ جمله‌ای دو بار تکرار شده است.

صفحه	پاراگراف	سطر	نادرست	درست
۲۸۱		آخر	صحبت	صحت
۳۰۳	۲	۱	معنایی	معنای
۳۱۷	۱	۴	ساختاگرایان	ساختارگرایان
۳۱۸	–	۲	زیر دیگر	زیرا دیگر
۳۳۵	۲	۷	کامی	گامی
۳۶۱	۳	۵	آن‌ها	آن‌ها را
۳۷۰	۲	۶	چیزی که	چیزی‌است‌که
۳۷۵	–	۲۰	تجربه	تجربه‌ی
۳۸۱	۲	۹	کند	کشند
۳۹۱	۲	۸	درِ	دلِ
۳۹۴	۲	۱۰	تاکلید	تاکید
۳۹۸	۱	۱۹	wrelt	welt
۴۰۶	۱	۴	نقطه	نقطهٔ
۴۰۷	–	۷	پیشداوری‌ها	پیشداوری‌های
۴۱۱	–	۴	وظیفه	وظیفهٔ
۴۱۱	۲	۵ از آخر	دگرگونی	دگرگون
۴۳۴	۱	۳	کار	که
۴۳۷	۲	۱۵	هومرند.	هومرند،
۴۵۰	۳	۷	عطیمی	عظیمی
۴۵۱	–	۱	با	به
۴۵۹	۲	۱	مشخصه	مشخصه‌ی
۴۵۹	۲	۳	می‌آفرینند	می‌آفرید
۴۸۷	–	۴	را ارجاع	راهِ ارجاع
۴۸۷	۲	۱۱	چیزی	چیز
۴۸۸		۲	استایرنر	استاینر
۴۹۳	۲	۹	حقیقت و	حقیقت در
۵۳۲	۲	۱۱	می‌ریزد. و	می‌ریزد، و
۵۳۲	۱	۵	رخدادی که	رخداد یکه
۵۳۲	۲	۱۳	شکل دهنده‌ی	شکل‌دهنده
۵۳۵	۱	۳	نهان	نهادن
۵۳۹	۲	۲	یاد	یاد کرده
۵۳۹	۲	۱۰	یگانه‌ی	یگانه
۵۴۰	–	۳	به	با

۱

بحث مقدماتی

درس اول

۱. درباره‌ی روش

۲. چند مفهوم مهم

درس دوم

۱. مدرنیسم و مسائل تازه

۲. هنر و ارتباط

درس اول

۱. درباره‌ی روش

موضوع این مجموعه درس‌ها، فلسفه‌ی هنر است که بسیاری آن را با زیبایی‌شناسی یکی می‌دانند، اما فیلسوفانی هم هستند که یا چون هگل معتقدند که این دو با هم تفاوت ظریفی دارند، و یا چون هیدگر این تفاوت را بسیار مهم می‌شمارند و بر این نظرند که زیبایی‌شناسی به معنایی که از سده‌ی هجدهم به این سو یافته است، خود به سد و مانعی بزرگ در راه پیشبرد بحث فلسفی از زیبایی و هنر تبدیل شده است.

روش کار من در این بیست و شش درس با شیوه‌ی معمول در بررسی زیبایی‌شناسی تفاوت دارد. از این رو بهتر است که در همین نخستین درس به این نکته بپردازم، روش خود را شرح دهم و از آن دفاع کنم. در این درس از «مسایل امروزی فلسفه‌ی هنر» آغاز می‌کنیم، و بنا به ضرورت بحث به سنت زیبایی‌شناسی می‌پردازیم، یعنی زمانی به آراء فیلسوفان و اندیشگران گذشته درباره‌ی هنر دقت می‌کنیم که به معضل‌ها و مساله‌های امروزی‌مان مرتبط شوند. به بیان دیگر ما در این درس‌ها روش پیروان بررسی تاریخی را دنبال نمی‌کنیم. آنان بیشتر بحث از زیبایی و هنر را از مکالمه‌های افلاطون آغاز می‌کنند و از راه نظریه‌های ادبی ارسطو و بحث فلوطین، توماس قدیس و دیگران، به سوی زمان حاضر پیش می‌آیند. شاید بپرسید که چرا به جای کاربرد روش معمول و متعارف، یعنی بررسی تاریخی، این توجه و تاکید بر معضل‌های فلسفه‌ی هنر امروز را برگزیده‌ام.

برای زمینه‌چینی پاسخ، اجازه بدهید از دو مقاله‌ای یاد کنیم که میشل فوکو براساس درس‌های خود در «کلژدوفرانس» نوشت، و در آن‌ها از یک رساله‌ی مشهور کانت با عنوان: «روشنگری چیست؟» بحث کرد. به نظر کانت روشنگری کوششی شجاعانه است که در حکم بلوغ و کمال انسانی به شمار می‌آید. روشنگری نقطه عطفی در بیان روزگار مدرن است، و آدمی در این روزگار خود را فاعل یا شناسنده می‌داند، سوژه‌ای که

چاره‌ای جز این ندارد که خرد خود را به کار گیرد، و جایگاهش را در زندگی اجتماعی بازشناسد؛ بنابه تفسیر فوکو از نوشته‌ی کانت، درست به همین دلیل که انسان ناچار از پذیرش مسوولیت خردورزی و کنش مستقل خود می‌شود، از انجام این وظیفه نیز راه گریزی نمی‌یابد که زمان حاضر را چون یک معضل فلسفی پیش کشد، و برای شناخت آن بکوشد. همانطور که بحث خود کانت از روشنگری یا در واقع از اصل و قانون بنیادین مدرنیته به ارزیابی او از انقلاب فرانسه می‌رسد، که نمایانگر تلاش اوست در ادراک زمانه‌ای که در آن می‌زیست.[1] آنچه اینجا برای ما مهم است همین ضرورت تبیین زمان حاضر همچون موضوع اصلی شناسایی است. اگر دقت کنیم می‌بینیم که خردورزی فلسفی نیز پس از کانت از همین راه رفته است، و برجسته‌ترین آثار فلسفی دو سده‌ی آخر به گونه‌ای گریزناپذیر زمانه‌ی خود را چون معضلی فلسفی عنوان کرده‌اند. ما هم ناگزیریم که با دوران خود رویارو شویم، و در واقع راه گریزی از این رویارویی نداریم. در این رشته درس‌ها، یعنی در طرح مسائل زیبایی‌شناسی و فلسفه‌ی هنر، باید راهی بیابیم برای درک روزگار خودمان، و گمان می‌کنم که با ورود از روزنه‌ی هنر راه درست را برگزیده‌ایم. چون چنین هدفی را پیش رو داریم باید روشی را برگزینیم که از امروز آغاز کند و بنا به ضرورت، به سرچشمه‌ها، سنت‌ها و مباحث گذشته توجه کند.

از سوی دیگر، بنا به شماری از نتایج هرمنوتیک مدرن ــ که راهنمای کار من در این سلسله درس‌هاست ــ هرگونه دقتِ به سنت، و افق دلالت‌های معنایی گذشته، ناگزیر بحثی است امروزی که در چارچوب مباحث و ادراک کنونی، و افق دلالت‌های امروز جای می‌گیرد. به گفته‌ی هانس گئورگ گادامر، ما در مکالمه با فرهنگ گذشته، آن فرهنگ را به زمان حاضر منتقل و به اصطلاح امروزیش می‌کنیم. به عنوان مثال در خواندن یا تماشای یک تراژدی یونانی چون *آنتیگونه*، دشواری‌ها و معضل‌های اخلاقی، فکری و فلسفی نمایش سوفوکل را امروزی می‌بینیم، و در چارچوب کلی دلالت‌های روزگار با آن برخورد می‌کنیم. ما نه با *آنتیگونه‌ی* یونان باستان، بل با تاویل امروزی خویش از *آنتیگونه*

---

1. I. Kant, 'What is Enlightenment?' in *On History*, tra L. White Beck, New York, 1957 (1963), pp 3-11.

۱. کانت، «روشنگری چیست؟»، برگردان هـ. فولادپور، **کلک** ۲۲، صص ۵۸-۴۸.

M. Foucault, *Dits et écrits*, 1954-1988, Paris, 1994, vol 4, pp 562-577, 679-688.

برگردان بخش نخست در:

م. فوکو، «درباره روشنگری چیست»، برگردان هـ. فولادپور، **کلک** ۲۲، صص ۶۸-۵۸

مکالمه می‌کنیم. گادامر روشن کرده که جز این، راه دیگری وجود ندارد. پیش از هر چیز به این دلیل که زبان مسیر گفتگوی ما با سنت را تعیین کرده است، و راهی برای درک دقیق، همه‌جانبه و قطعی دلالت‌های زبان‌شناسانه‌ی *آنتیگونه* پیش روی ما وجود ندارد. یعنی ما نمی‌توانیم از این نکته مطمئن شویم که واژگان برای یونانیان روزگار سوفوکل چه معناهای مستقیم و یا ضمنی داشتند. البته از این گفته نباید چنین برداشت کرد که ما هرگز نمی‌توانیم جنبه‌هایی از افق دلالت‌های معنایی یونان باستان، و سویه‌هایی از کار فکری و خردورزی فلسفی و علمی یونانیان را در موقعیت اصیل آن‌ها بشناسیم. اما این آگاهی از «جنبه‌هایی خاص» تا آن حد کامل و دقیق نیست که بتوانیم به داوری، سنجش و نقادی آراء یونانیان چنان بنشینیم که خود آن‌ها، وابسته به محدوده‌ی فکری و دلالت‌های زمان خویش انجام می‌دادند. جرج‌استاینر درکتاب *آنتیگونه‌های* خود به خوبی نشان داده که حضور زنده‌ی معضل‌ها و شخصیت‌های این تراژدی در تاریخ فرهنگ غرب به هیچ وجه به معنای تداوم سنت تراژدی آتنی نیست، بل همواره آنتیگونه، کرئون، ایسمنه و هائمون جامه‌های نو می‌پوشند، و در افق‌های فرهنگی تازه‌ای زندگی جدیدی را می‌آغازند.[۲] بدین‌سان، ما در بررسی هر موضوع ویژه‌ای از سنت ـ و از آن میان، در پژوهش معضل‌های فلسفه‌ی هنر ـ معناها، نکته‌ها، فکرها، رهیافت‌ها، و حتی راهنمایی‌ها را جز در پیکر هستی امروزی‌شان نمی‌یابیم، و هرگز نمی‌توانیم متون زیبایی‌شناسانه‌ی کلاسیک را فارغ از افق دلالت‌های امروز بخوانیم. پس چه بهتر که آگاهانه از امروز آغاز کنیم و هر جا که لازم شد، و منطق بحث ما را بدان سو راهبر شد، از معضل‌های همانند در سنت فکری و فلسفی یاد کنیم، و بکوشیم تا مباحث گذشته را در مکالمه‌ی زنده‌ی آن‌ها با زمان حاضر پیش کشیم، و بدانیم که نه فقط به پاسخ‌هایی امروزی دست می‌یابیم، بل پرسش‌ها نیز به گونه‌ای ژرف در افق دلالت‌های امروز مطرح می‌شوند، و از این رو تازه‌اند. کلامی از برتولت برشت را یادآوری کنم که در دسامبر ۱۹۲۶ هنگامی که روزنامه‌ی «برلینر بورزن ـ کوریر» از او پرسیده بود: «امروز آثار کلاسیک را چگونه باید بازی کرد؟» چنین پاسخ داده بود: «بی‌پرده بگویم: تا زمانی که تئاتر قادر نباشد نمایشنامه‌های معاصران را به طرز موثری به روی صحنه بیاورد، اجرای اثری از شکسپیر سر به سر بی‌معنی است».[۳]

2- G. Steiner, *Antigones*, Oxford UP, 1984.

۳- ب. برشت، ***درباره تئاتر***، برگردان ف. بهزاد، تهران، ۱۳۵۷، صص ۴۸-۴۷.

پیروان منطقِ تکامل تاریخ به ما ایراد می‌گیرند که با در پیش گرفتن این روش، و بدون بحث از مقدمات، خود را به مهلکه‌ی مباحث امروز انداخته‌ایم، و کار را بی‌نیاز از شناخت فلسفه‌ی هنر گذشته دانسته‌ایم. آنان چنین استدلال می‌کنند که در بررسی و شناخت سنت فرهنگی گذشته، همگان باید گام به گام مسیر شکل‌گیری و تکوین و تکامل پدیده‌های فرهنگی را دنبال کنند، و از همان راهی بروند که سازندگان آن فرهنگ رفته‌اند. اگر ما می‌خواهیم زیبایی‌شناسی را بشناسیم ناگزیر باید از مکالمه‌های افلاطون آغاز کنیم، و براساس تکامل تاریخی فلسفه‌ی هنر غرب پیش بیاییم؛ و به نظاره و بررسی انتقادی بنای زیبایی‌شناسی چنان بپردازیم که آن بنا شکل گرفته است، یعنی آجر به آجر. به گمان آنان بدون در پیش گرفتن چنین روشی، پندارشناسایی مباحث امروزی خیال باطلی بیش نخواهد بود. یکی از مدافعان این نظر گفته است که «ما هنوز در مورد افلاطون گرفتاری داریم، چه رسد به دریدا!». این برداشت نادرست است، و استوار به پیش‌نهاده‌های روش‌شناسانه‌ی ناروشن. ما راهی برای شناخت افلاطون نداریم مگر اینکه او را امروزی کنیم، و به آثارش از روزنه‌ی زمان خود، و در چارچوب اندیشه، علم، و فرهنگ امروز توجه کنیم. ما می‌خواهیم، و در واقع ناچاریم، که فلسفه‌ی افلاطون را در افق اندیشه‌ی فلسفی و انتقادی امروز بشناسیم، و به همین دلیل از شناخت دیدگاه‌های امروزی درباره‌ی فلسفه‌ی کهن گریزی نداریم. ما به هیچ وجه ناگزیر از پذیرش نظریاتی که هیدگر، گادامر یا دریدا درباره‌ی افلاطون ارائه کرده‌اند نیستیم، اما اگر به راستی مساله‌مان شناخت افلاطون باشد نمی‌توانیم از مطالعه و شناخت آن‌ها سرباز بزنیم.

یکی از فیلسوفان خردباوری انتقادی، کارل پوپر، در مجلد نخست کتابش ***جامعه‌ی باز و دشمنان آن*** از آراء سیاسی افلاطون انتقاد، و او را هوادار استبداد و جامعه‌ی بسته معرفی کرده است[4]. حکم پوپر استوار است به بینش فکری ــ فلسفی، و زندگی اجتماعی و سیاسی خود او، و نمی‌تواند از برداشت این متفکر از آزادی و جامعه‌ی آزاد، و از ادراکش ــ و هواداری‌اش ــ از حقوق دمکراتیک مدرن جدا باشد. پوپر نمی‌تواند به عنوان یک شهروند دولت ــ شهر به افلاطون انتقاد کند، به این دلیل ساده و واضح که او در چارچوب افق دلالت‌های فرهنگی، فکری و فلسفی یونان باستان جای ندارد، و براساس زندگی و اندیشه‌های امروز می‌اندیشد و عمل می‌کند. به همین شکل زمانی که

4- K. R. Popper. *Tge Open Society and its Enemies,* vol 1 Plato, London, 1969.

ک. پوپر، ***جامعه باز و دشمنان آن***، ج ۲.۱، برگردان ع. فولادوند، تهران، ۶۵-۱۳۶۴.

نقد پوپر از آراء سیاسی افلاطون به گمان ما درست می‌آید، ما نیز بر پایه‌ی افق فرهنگی امروز چنین داوری کرده‌ایم و در واقع با تاویل او از اندیشه‌ی افلاطون همراه شده‌ایم. آن کسی هم که نقادی پوپر را نادرست می‌داند، باز با توجه به همین افق فکری امروز بحث خود را با او در مورد تاویل‌اش از فلسفه‌ی سیاسی افلاطون پیش می‌برد، و به زبان دقیقتر، تاویل امروزی دیگری را پیش می‌کشد. به عنوان مثالی دیگر می‌توان گفت که حکم مشهور آی. اف. استون در کتابش *دادرسی سقراط*، که حق را به آتنیان می‌دهد و سقراط را به دلیل ضدیت‌اش با دمکراسی محکوم می‌داند، از منظر فلسفه‌ی سیاسی مدرن قابل درک و توجیه‌شدنی است.[5] در نگاهِ نخست بحث استون همچون نتیجه‌ی دقت به «دمکراسی آتنی»، و در چارچوب مناسبات دولت شهر آتن با اسپارت نمایان می‌شود، اما فقط در نگاه نخست چنین می‌نماید، چون با اندکی دقت بیشتر در می‌یابیم که حکم استون نمی‌تواند جدا از باورش به دمکراسی مدرن و نظریه‌ی سیاسی امروز باشد. همین نکته که استون پس از محکوم کردن سقراط باز حکم نهایی دادگاه آتن یعنی کشتن فیلسوف را نمی‌پذیرد و قابل دفاع نمی‌داند، دلیلی روشن و آشکار است بر دیدگاه امروزی او.

برای پرهیز از بدفهمی باید بگویم که در این رشته درس‌ها به هیچ رو کار خود را بی‌نیاز از شناخت مباحث گذشته نمی‌دانم، و به مناسبت‌های بسیار به این مباحث خواهم پرداخت، اما دربند این پندار نیستم که می‌توان گذشته را به شکلی گسسته از زمان حاضر شناخت. به عنوان مثال جنبه‌هایی مهم از فلسفه‌ی افلاطون به یاری شالوده‌شکنی دریدا شناختنی است. می‌دانید که دریدا آثار مهمی درباره‌ی افلاطون نوشته است و یکی از مشهورترین نوشته‌های او «زهر ـ داروخانه‌ی افلاطون» مثالی عالی است از آنچه به تکرار «امروزی کردن فلسفه‌ی کهن» خوانده‌ام.[6] می‌توان جنبه‌هایی دیگر از اندیشه‌ی افلاطون را به یاری برداشت‌ها (و در واقع تاویل‌های) سایر فیلسوفان معاصر بازشناخت، و بدین‌سان «فعلیت» اندیشه و فلسفه‌ی او را درک کرد. تنها در چنین حالتی است که عقاید افلاطون دیگر به عنوان بخشی از «تاریخ فلسفه» باقی نخواهد ماند، بل به زندگی امروز ما معنا خواهد داد. به گمانم این نکته ضرورت تام دارد که بیش از این دربند هراس از اندیشه‌ی فلسفی امروز نمانیم، بل در راه فهم فلسفه‌ی معاصر به

5- I. F. Stone, *The Trial of Socrates*, London, 1988.

6- J. Derrida, *La Disséminations*, Paris, 1993, pp 77-214.

سنت خردورزی فلسفی توجه کنیم، و آگاه باشیم که در بهترین حالت نیز فقط با تاویل‌هایی از آن اندیشه گفتگو می‌کنیم، و نه بیش. در این صورت زندانی تقسیم کار ناعادلانه‌ای باقی نخواهیم ماند که کار پیشبرد و تکامل خرد فلسفی را به دیگران می‌سپارد، و روخوانی متون فیلسوفان گذشته را به ما.

می‌پرسید که آیا روش بررسی تاریخی یکسر نادرست است؟ آیا هگل که هم شناخت زیبایی‌شناسی روزگارش را یکی از مهمترین اهداف خود در درس‌هایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی می‌دانست، و هم از روش بررسی تاریخی آغاز می‌کرد، راه نادرستی برگزیده بود؟ هر داور دادورزی می‌پذیرد که درس‌های هگل نه تاریخ هنر بل فلسفه‌ی هنر بوده است. این را هم باید پذیرفت که آثار شماری از تاریخ‌نگاران هنر (چون هینریش ولفلین، اروین پانوفسکی، یا ارنست گومبریش) در قلمرو فلسفه‌ی هنر جای می‌گیرد. به یقین ما از آثار این استادان نکته‌های زیادی را در مورد فلسفه می‌آموزیم. ادعای من در اعتبار روشی که شناخت مسائل امروزی را آغازگاه اصلی کار می‌داند، به هیچ رو انکار دستاوردهای بررسی تاریخی نیست، اما بر این نکته تاکید دارم که فهم کلیت مباحث زیبایی‌شناسی امروز با روش تاریخی، یا سود جستن از قیاس‌های تاریخی، ممکن نیست. هیچ دشوار نیست که ثابت کنیم میان برداشت ارسطو از ساختار متن و مباحث امروزی (مثلاً آثار نویسندگان آیین شیکاگو، یا دیدگاه پل ریکور از تقلید، یا برخی از نظریات اومبرتواکو) همانندی‌های بسیاری وجود دارد؛ یا همگان می‌دانند که یکی از مبانی اصلی کار نظری جیمز جویس فلسفه‌ی هنر توماس قدیس بوده است، اما فقط به دلیل این همانندی‌ها نمی‌توان مدعی شد که با کاربرد روش قیاس تاریخی تمامی مسائل و معضل‌های زیبایی‌شناسی امروز پاسخ درستی می‌یابند.

خلاصه، اگر می‌بینید که من اینجا از روش تاریخی دوری کرده‌ام، به این دلیل بوده که هدفم کشف افق زیبایی‌شناسی امروزی است. یکی از راهنماهای نظری مهم در این دوری از روش تاریخی، نوشته‌های میشل فوکوست، که تداوم تاریخی را جز افسانه‌ای ندانسته، و گسست‌های شناخت‌شناسانه، و کارکردهای نامتعیّنِ صورت‌بندی‌های دانایی متفاوت را ثابت کرده است. امروز این ناباوری به تداوم تاریخی از راه‌های دیگر، و به یاری دلایل فلسفی متفاوت، میان بسیاری از نویسندگان فلسفه، فلسفه‌ی علم، و علوم انسانی پذیرفته شده است. آثار ژیل دلوز، ژاک دریدا، و نویسندگان هرمنوتیک مدرن، و نوشته‌های تامس کوهن، پل فیرابند، ریچارد رورتی، دانالد دیویدسن، هیلاری پاتنام و بسیاری از اندیشمندان دیگر به فهم این بنیان نظری یاری می‌دهند، آنچه از آن دفاع

می‌کنم البته از هرمنوتیک مدرن نشان دارد، اما (و در واقع به همین دلیل) بنیان و اصل آن به برداشت فریدریش نیچه از «تبارشناسی» بازمی‌گردد. از نیچه آموخته‌ایم که می‌توان برای حل دشواری‌های امروز تعبیرهای خود را از گذشته به کار گرفت، تنها باید دانست و اعتراف کرد که با تاویل‌ها سر و کار داریم، و نه با حقیقت‌ها. فوکو در مقاله‌ای با عنوان «نیچه، تبارشناسی، تاریخ»[7] نشان داد که تبارشناسی تداومی فرضی را در مورد تاریخ نمی‌پذیرد، و «تکامل یک نوع، یا سرنوشت یک قوم را دنبال نمی‌کند و نشان نمی‌دهد» بل انحراف‌ها، گسست‌ها، ادعاهای نادرست، و محاسبه‌های خطا را نشان می‌دهد که امکان داده‌اند تا تمامی آن چیزها که ما واقعیت پنداشته‌ایم، و برای آن‌ها ارزش قائل شده‌ایم شکل گیرند: «تبارشناسی کشف این است که حقیقت یا هستی در ریشه‌ی آنچه ما می‌شناسیم، و آنچه ما هستیم جای ندارد، بل جنبه‌ی خارجی و تصادفی دارد». پس شاید بتوان این رشته درس‌ها را تبارشناسی ادراک مدرن از زیبایی نامید.

بگذارید همین‌جا از زبان نیچه برداشت بنیادین خود از هنر را روشن کنم. او در قطعه‌ی نخست کتاب *زایش تراژدی* نوشته است: «هنر، زندگی را ممکن و شایسته‌ی زیستن می‌کند».[8] این یکی از بالاترین ستایش‌هایی است که فیلسوفان، تاکنون، نثار هنر کرده‌اند. در پیشگفتار همین کتاب، نیچه در پاسخ به کسانی که بحث از هنر را دور از شان و مقام فیلسوفان می‌دانستند، نوشت: «دیگر مطمئن شده‌ام که هنر والاترین رسالت‌ها را دارد».[9] البته نیچه سال‌ها بعد، از کتاب *زایش تراژدی* خود انتقادی سخت و بی‌رحمانه کرد، امّا در آن «انتقاد از خود»، در سنگ‌پایه‌ی اصلی آغاز کارش، یعنی در اعتبار مسلم هنر هیچ شک نکرد و تفاوتی در آن نداد. نیچه در واپسین یادداشت‌هایش که پس از مرگ او با عنوان *خواست قدرت* منتشر شدند، همچنان از هنر با ستایش یاد کرد و نوشت: «چشم‌انداز ضدمتافیزیکی به جهان، هنری است»،[10] او به جهان پند داد که همچون اثری هنری باشد «که هماره خود را می‌آغازد».[11] نسبت زندگی با هنر مساله‌ی همیشگی ذهن نیچه بود؛ همین نیز سبب شد که جدا از آن اعتباری که برای هنر قائل بود، باز چشم بر واقعیت ناتوانی‌های هنر نبندد. او در همان کتاب *زایش تراژدی*، هنر دیونیزوسی را (یعنی

7- Foucault, *op. cit,* vol 2, pp 136-157.

8- F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy,* tra W. Kaufmann, New York, 1967, p 35.

9- *ibid,* p 31.

10- F. Nietzche, *The Will To Power*, tra W. Kaufmann, New York, 1967, p. 539.

11- *Ibid,* p. 419.

هنر غریزی، شاد و شاداب که با موسیقی و رقص همبسته است، و او همواره ستایشگرش بود) هنری ناتوان از کنش یافت، و حتی هنرمند را با هملت قیاس کرد، که واقعیت بر او آشکار شده، اما باز هم توانایی انجام کاری را ندارد، و ناتوانیش از اینجا برمی‌خیزد که دیگر میان دانایی و کنش، هیچ رابطه‌ای وجود ندارد، و از این رو حتی سرخوشی دیونیزوسی هم «چیزی را در دنیا عوض نمی‌کند».[۱۲]

زیبایی‌شناسی امروز با مباحث تازه‌ای روبروست که در زیبایی‌شناسی کلاسیک یا سده‌ی هجدهمی مطرح نشده‌اند، یا در بهترین حالت فقط شماری از آن‌ها پیش‌بینی شده‌اند. این هم دلیل دیگری است که ما در این بررسی محور اصلی بحث را بر موقعیت امروزی هنر بگذاریم. از جمله این موارد تازه در زیبایی‌شناسی امروز، یکی پیدایش هنرهای جدیدی است، که با خود مسائل تازه و بسیار متنوعی را همراه آورده‌اند، مسائلی که یکی از آن‌ها هم به ذهن فیلسوفان و هنرمندان پیشین نمی‌رسید. سینما، عکاسی، ویدئو، رسانه‌های ارتباطی جدید، از رادیو و تلویزیون تا محصولات «انقلاب انفورماتیک»، حتی نمایش‌های جدید که به تبلیغ کالاها و خدمات می‌پردازند (همچون دنیای آرایش و مُد لباس) ازجمله این هنرهای تازه‌اند، که تجربه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی جدیدی را موجب شده‌اند. نه فقط این هنرهای جدید، بل هنرهای قدیمی ــ و از نظر زیبایی‌شناسی کلاسیک هنرهای معتبری چون نقاشی، موسیقی و ادبیات ــ کارکردهای تازه‌ای یافته‌اند. کارکرد اجتماعی هر یک از این هنرها چندان با موارد گذشته متفاوت است که خود به خود ضرورت نگرش فلسفی تازه‌ای را پیش می‌آورد. تنوع این کارکردهای اجتماعی سبب شد که شماری از فیلسوفان معاصر منکر امکان دستیابی به یک نظریه‌ی همگانی زیبایی‌شناسی شوند. نکته‌ی جالبی است که میان بزرگان فلسفه‌ی سده‌ی بیستم اندک کسانی به تدوین و نگارش نظریه‌ای کلی در مورد زیبایی‌شناسی روی آورده‌اند.

اما نمی‌توان بحث را فقط به دگرگونی‌های هنر محدود کرد، مساله‌ی دیگری که در بررسی دگرسانی‌های «فلسفه‌ی هنر» تا همین حد مهم است، از واژه‌ی دیگر در عنوان بحث ما بر می‌خیزد، یعنی از دگرگونی‌های فلسفه. فلسفه در روزگار ما تحولی یافته که از چند جهت بی‌سابقه بوده است. یکی از مهمترین جنبه‌های این دگرگونی توجه بسیاری از آیین‌ها و مکتب‌هاست به زبان همچون معضلی فلسفی. از ویتگنشتاین تا هیدگر، از

12- Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, p. 60.

یاکوبسن تا دلوز ذهن‌های فرهیخته‌ی فلسفی، زبان را به شکل‌های متفاوت در مرکز کار خود قرار دادند. این رویکرد فلسفی که با پیشرفت‌های زبانشناسی از یکسو، و معناشناسی از سوی دیگر همراه شد، ضرورت دقتی تازه به فلسفه‌ی هنر را نیز نشان داد. خاصه که در این میان نقادی ادبی راه‌های جدیدی را در رویارویی با متون فلسفه‌ی هنرگشود، که در آن‌ها توجه روزافزون به زبان‌شناسی راهنمای اصلی بود. از سوی دیگر پیشرفت روش‌های تحلیل ساختاری متون هنری که اسلوب بررسی زبانشناسانه را الگوی کار خود قرار می‌دادند، تاثیر زیادی بر نظریه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی معاصر نهاد. حتی سرسخت‌ترین ناقدان ساختارگرایی نیز منکر این تاثیرگذاری‌ها نشده‌اند.

۲. چند مفهوم مهم

واژه‌ی یونانی Aisthetikos به معنای ادراک حسی بود، و واژه‌ی Aistheta به معنای مورد ادراک حسی، یا به زبان ساده‌تر چیز محسوس. این واژه تبار اصطلاح Esthétique است که امروز در تمام زبان‌های اروپایی به کار می‌رود، و پیدایش آن به سال‌ها ۵۸-۱۷۵۰ می‌رسد که فیلسوفی آلمانی به الکساندر گوتلیب بومگارتن آن را در کتابی به همین نام به کار برد. او در کتابش، که در دو مجلد و ششصد صفحه منتشر شد، نسبتی میان آگاهی زیبایی‌شناسانه‌ی آدمی و ادراک حسی او از زیبایی قائل شد. بومگارتن کتاب خود را به زبان لاتین نوشته بود، و شگفت آنکه این اثر هنوز هم به طور کامل به زبان‌های دیگر ترجمه نشده است. در سال ۱۹۸۸ برگردان فرانسوی مقدمه و فصل نخست کتاب منتشر شد،[۱۳] و دو سال بعد فیلسوف فرانسوی لوک فری در کتاب خود به نام ***انسان زیبایی‌شناس*** نخستین قطعات بومگارتن را نقل کرد، و به آن بخشی از فصل «درباره‌ی حقیقت زیبایی‌شناسی» را نیز افزود که این افزونه برگردان قطعه‌های ۴۲۳ تا ۴۴۴ کتاب ***زیبایی‌شناسی*** را در بر می‌گیرد.[۱۴] بومگارتن از نظر فکری پیرو لایب نیتس بود، ودر مکتب کریستیان بارون فون ولف درس خوانده بود که خود شاگرد برکشیده‌ی لایب‌نیتس بود. بومگارتن کتابش را در گام نخست به هدف پر کردن جای خالی بحثی در مورد ادراک حسی زیبایی در کار فلسفی استادانش نوشته بود، اما سودای طرح یک نظریه‌ی جامع هنری، و علمی تازه را نیز در سر داشت. می‌دانید که لایب‌نیتس، همچون

13- A. G. Baumgarten, *Esthétique*, tra J-Y Prancher, Paris, 1988.

14 L. Ferry. *Homo Aestheticus*, Paris, 1991, pp. 417-435.

اسپینوزا، در این مورد چیزی ننوشته بود، ولی خواهیم دید که بومگارتن نکته‌های تازه و جالبی مطرح کرده است.

در نخستین قطعه‌ی کتاب *زیبایی‌شناسی* بومگارتن می‌خوانیم: «استتیک (نظریه‌ی هنر آزاد، آیین آگاهی فرودست، هنر زیبا اندیشیدن، هنر قیاسی خرد) همان علم آگاهی محسوس است».[15] در قطعه‌ی بعد آشکار می‌شود که مقصود نویسنده از آگاهی فرودست، دانش به زیبایی طبیعی است، که تا حدودی در مقابل مفهوم «زیبایی هنری» که به معنای نتایج هنر آفریده‌ی آدمی، قرار می‌گیرد. بومگارتن زیبایی هنری را «هنر آزاد» خوانده که البته با مفهوم مورد نظر کانت یکی نیست، اما اساس تفاوتی که او میان زیبایی هنری و زیبایی طبیعی قائل شد، بعدها نزد کانت و به ویژه در آثار هگل اهمیت بسیار یافت. در عین حال باید به یاد داشت که برای بومگارتن، زیبایی‌شناسی نخستین پله در شناخت جهان امور حسی است. این تعریف از نظر فلسفی مهم بود، و تاثیر ژرفی بر اندیشگران و هنرمندان بعدی داشت. به عنوان مثال ویلیام ورزورث بحثی از رسالت شعر دارد که آشکارا متاثر از همین نسبت شناخت زیبایی چون ادراک مورد محسوس است، و به گمانم در فهم بهتر تعریف بومگارتن نیز کمک می‌کند. او در رساله‌ای که در سال ۱۸۱۵ به پیشگفتار مشهورش در مجموعه‌ی شعرهایش افزود این جمله را نوشت: «نقش و رسالت شعر این است که چیزها را نه چنان که هستند، بل چنان که ظاهر می‌شوند، مطرح کند، نه آن‌سان که در خود وجود دارند، بل آن سال که به نظر می‌رسد برای حس، و برای احساسات وجود دارند».[16]

گفتم که از نظر بومگارتن زیبایی‌شناسی نخستین پله در شناخت جهان امور حسی است. اما، میان این پله‌ی نخست با کل آگاهی علمی از طبیعت تفاوتی ماهوی وجود دارد. این نکته‌ی مهمی است، که نظر بومگارتن را همانند دیدگاهی می‌کند که در بیشتر نوشته‌های فلسفی هنر دوران روشنگری و سده‌ی هجدهم تکرار شده است. هر چند برای بومگارتن زیبایی‌شناسی لحظه‌ای است از فراشد شناخت علمی، اما تاکیدش بر تفاوت ماهوی این لحظه با شناخت علمی، نوشته‌های او را به آثار نظری روشنگران نزدیک می‌کند که میان تحلیل زیبایی و اندیشه‌ی علمی و منطقی تمایز و فاصله‌ای

15- *ibid*, p 419.

16- W. Wordsworth, *Poetical Worls*, ed. Th. Hutchinson, Oxford UP, 1966, p 743.

برناگذشتنی می‌یافتند.[17] به همین شکل در آن نوشته‌ها تحلیل زیبایی از اخلاق نیز جدا دانسته می‌شد. در واقع بومگارتن کار خود را متاثر از روحیه‌ی کیش پرستش علم آغاز کرده بود، و از این نظر به روح آثار روشنگران نزدیک بود. او سودای بنیان علمی تازه را در سر داشت که آن را «استتیک» می‌خواند و مدعی بود که با این علم اعتبار آگاهی هنری بیشتر دانسته می‌شود، و در بحث از این «علم» شکاف ژرف میان علم طبیعی و شناخت از زیبایی را به شیوه‌ی روشنگران مورد تاکید قرار می‌داد. کانت در ***سنجش نیروی داوری*** واژه‌ی «استتیک» را به معنای مورد نظر بومگارتن به کار برد، ولی یادآور شد که علم مورد نظر بومگارتن به وجود نمی‌آید، و «هیچ گونه علم زیبایی وجود ندارد، بل فقط نقادی زیبایی‌شناسانه وجود دارد، نه علم زیبایی بل هنرهای زیبا».[18] اما جدا از این باور بومگارتن به «علم استتیک» آنچه او را به دیگر اندیشگران روشنگری نزدیک می‌کرد نظرش در مورد فاصله‌ی استتیک از علوم طبیعی و فیزیکی بود. این نکته‌ی جالب و مهمی است که بسیاری از پیشروان روشنگری که خود هنرمند بودند، در همان حال که خردورزی علمی انسانی را می‌ستودند، و بشارتگر آینده‌ای بودند که در آن هنر و علم همبسته خواهند شد، باز بر «تمایز موجود» میان آن‌ها تاکید می‌گذاشتند. در این مورد فصل آخر کتاب ارنست کاسیرر ***فلسفه‌ی روشنگری*** راهگشاست.[19]

کاسیرر تاکید می‌کند که از نظر بومگارتن تجزیه‌ی مورد محسوس به اجزاء آن، و تلاش برای کشف زندگی هر یک از این اجزاء مستقل از دیگری کاری نادرست است. در این حالت شاید بتوان هر یک از اجزاء را به‌گونه‌ای علمی تبیین کرد، اما این به هیچ رو به معنای شناخت تمامیت مورد محسوس نیست. می‌توانیم رنگ را به مفهوم فیزیکی ـ ریاضی آن تبدیل کنیم، یعنی آن را چیزی جز حرکت نشناسیم، اما با این کار آن را در مقام ابژه‌ای زیبایی‌شناسانه از میان برده‌ایم. شناخت کلیتِ مورد محسوس از دقت به مجموعه به دست می‌آید، و تنها هنرمند می‌تواند این کلیت را به ما نشان دهد.[20] هنر یا صناعت «زیبا اندیشیدن» که در تعریف آغازین بومگارتن آمده، جز این نیست. یکی از مهمترین دستاوردهای بومگارتن نظری اوست درباره‌ی شعر. او برخلاف سنت پیشینیان خود، به صراحت این دیدگاه را که شعر گونه‌ای تصویرگری است، مورد انتقاد قرار داد، و

17- J. Chouillet, *L'esthttique des lumières,* Paris, 1974.

18- I. Kant, *Critique de la faculté de juger,* ed F. Alquié, Paris, 1985, p 258.

۱۹- ا. کاسیرر، ***فلسفه روشنگری***، برگردان ی. موقن، تهران، ۱۳۷۰، صص ۴۷۲-۳۷۳.

۲۰- **پیشین**، ص ۴۵۴.

به گفته‌ی کاسیرر اعلام کرد که شاعر نمی‌تواند و نباید به یاری واژگان نقاشی کند، بل تنها می‌تواند واژگان را برای بیدار کردن تصورات حسی ـ شهودی زنده در مخاطب خود به کار گیرد. یعنی شعر توانایی ایجاد لذت است، نه از راه تصور، بل از راه «حسِ واژگانی».[۲۱] و این تاکید بر حس مهم است. در درس چهارم خواهیم دید که استتیک در **سنجش خرد ناب** کانت به معنای دانش از ادراک حسی آمده است، یعنی کانت به معنای دقیق لفظی این اصطلاح توجه کرده، و نه به معنایی که به تدریج معمول می‌شد، و استتیک را علم شناخت زیبایی معرفی می‌کرد. اما در سومین نقد، یعنی در **سنجش نیروی داوری**، او از واژه‌ی استتیک چنان استفاده کرد که ما نیز امروز به کار می‌بریم.

پیش از ادامه‌ی بحث بد نیست به نکته‌ای که به احتمال قوی خودتان به آن توجه کرده‌اید، بیشتر دقت کنیم. اصطلاح زیبایی‌شناسی در نیمه‌ی دوم سده‌ی هجدهم پدید آمد، پس پیشتر در زبان فلسفه‌ی هنر به این شاخه از دانش آدمی چه می‌گفتند، و آیا اساساً مساله مطرح بود یا نه؟ به این پرسش نمی‌توان پاسخ سرراست، دقیق و قطعی‌ای داد، هر پاسخ به تفسیری خاص از زیبایی‌شناسی به طور کلی، و زیبایی‌شناسی کلاسیک به طور خاص باز می‌گردد، اما نظر اکثر متفکران امروزی این است که هم اصطلاح زیبایی‌شناسی در روزگار روشنگری پدید آمد، و هم محتوای فکری ـ فرهنگی و فلسفی که همراه آن بود. تاریخ اندیشه و خردورزی فلسفی در مورد زیبایی از آغاز رنسانس تا نیمه‌ی سده‌ی هجدهم پیشرفتی جدی را نشان نمی‌دهد. هنر، البته که دستخوش بیشترین دگرگونی‌ها شد، اما اندیشه‌ی به هنر پابه‌پای این تغییرات چندان تفاوت نکرد. این گفته‌ی رنه ولک که نقادی هنری و ادبی در ۱۷۵۰ همان بود که در سال ۱۵۵۰ درست است، و شائبه‌ی گزافه‌گویی در آن نیست.[۲۲] در فاصله‌ی پیدایی جوانه‌های رنسانس تا زایش زیبایی‌شناسی کلاسیک اساس فلسفی کار در اندیشیدن به هنر یا کتاب **پوئتیک** ارسطو بود، یا رساله‌های هوراس و لونگینوس. دگرگونی عظیم با روشنگری یا بهتر بگویم با شکوفایی مدرنیته روی داد. سخن زیبایی‌شناسی با فهم آنچه یورگن هابرماس «طرح مدرنیته» خوانده باز شناخته می‌شود. کل زیبایی‌شناسی سده‌ی هجدهم را می‌توان در پرتو روح آن دوران درک کرد، یعنی از راه توجه به طرح فلسفیِ روشنگری، و آرزوها، پندارها، و امیدهای روشنگران، و نیز ادراک آن ایام از استقلال سخن

۲۱- **پیشین**، ص ۴۶۲.

۲۲- ر. ولک، ***تاریخ نقد جدید***، برگردان س. ارباب شیرانی، تهران، ۱۳۷۳، ج ۱، ص ۴۰.

زیبایی‌شناسانه. شوق سوزانی که آن اندیشگران به بالغ شدن آدمی، و ضرورت فهم او از اهمیت پذیرش مسوولیت‌هایش داشتند، و آرزوی آنان برای زمینی شدن همه‌ی قاعده‌های زندگی اجتماعی، به کل برداشت‌هایشان از شناختِ زیبایی شکل می‌داد. تمامی حرکت به سوی بنیان زیبایی‌شناسی را می‌توان در این اساس مدرنیته بازیافت.[۲۳] به عنوان مثال به مباحثی که در میان فیلسوفان انگلیسی جریان داشت دقت کنید. اگر هیوم در رساله‌اش ***درباره‌ی ضابطه‌ی ذوق*** از جدایی ادراک زیبایی‌شناسانه از ادراک علمی یاد می‌کند، و می‌پذیرد که در زبان هنر نمی‌توان قاعده‌ای نهایی و قطعاً درست یافت، روح کلامش متوجه همان جنبه‌ی مدرن زندگی است. وقتی او می‌گوید هرگونه احساسی برحق است، زیرا حس به هیچ چیزی فراتر از خود بازنمی‌گردد، و از این گفته چنین نتیجه می‌گیرد که نمی‌توان برای فهم از زیبایی قائل به همان ابزار مفهومی‌ای شد که در ادراک علمی کارآیی دارد،[۲۴] چیزی جز بیانی پیش‌رس از حکم بزرگترین فیلسوف مدرنیته یعنی کانت پیش نمی‌کشد. حتی آنتونی اشلی کوپر سومین لر شافتزبوری متفکر انگلیسی که از روزگار خود دور بود، و تن به مباحث رایج میان فیلسوفان دورانش نمی‌داد، و گاه از راه مطالعه‌ی آثار فیلسوفان یونان و کلاسیک‌ها پیش می‌رفت و خود را محدود به بحث فلوطین می‌کرد، و گاه سودای بنیان «دیدی نو به تاریخ» را در سر می‌پروراند، باز از این تقدیر مدرن گریزی نداشت. اصرار او برای این که زیبایی را فقط از منظر اثر هنری ننگرد، و آن را به حقیقت نسبت دهد، و در عین حال این نکته را روشن کند که راه علمی پژوهش حقیقت از راه زیبایی‌شناسانه‌ی آن متفاوت است، از دستاوردهای مدرنِ فلسفه‌ی هنر است. کاسیرر می‌نویسد: هنگامی که شافتزبوری زیبایی را با حقیقت برابر می‌داند، منظور او از «حقیقت»، «مجموعه شناخت نظری یا گزاره‌ها و داوری‌هایی نیست که بتوان آن‌ها را به قواعد محکمِ منطقی یا اصول و مفاهیم اساسی تحویل کرد» و می‌افزاید که حقیقت برای این متفکر انسجام درونی و عقلی کیهان است که با راه‌های علمی دانسته نمی‌شود، یعنی از راه استقراء و انباشت تجربه‌ها شناخته نمی‌شود، بل از راه شهود بازشناختنی است.[۲۵]

حال از زاویه‌ی دیگری به نتیجه‌ی برداشت از تحلیل زیبایی همچون موردی متمایز و

۲۳- این نکته با مطالعه‌ی واپسین فصل کتاب کاسیرر دانسته می‌شود، و در این مورد فصل‌های پنجم و ششم از مجلد دوم کتاب پیتر گی به نام ***روشنگری، علم آزادی*** نیز کارآست:

P. Gay, *The Enlightenment, The Science of Freedom*, New York, 1977.

۲۴- کاسیرر، **پیشین**، صص ۴۱۱-۴۰۸. ۲۵- **پیشین**، ص ۴۱۹.

مستقل از علم و اخلاق بپردازیم. در واقع تاریخ فلسفه، یا به بیانی بارها دقیقتر تاریخ متافیزیک با مبارزه‌ی افلاطون با هومر، و با حکم او به اخراج شاعران از دولت‌شهر آرمانی آغاز شد. پیش‌تر شعر و اندیشه به یکدیگر پیوسته بودند، و بررسی شعر و هنر در پیکر شناخت مفهومی ممکن می‌شد. اما با پیدایش ایده‌ی افلاطونی همانطور که هیدگر، و پیش از او نیچه نشان داده‌اند، جدایی شعر (هنر) از فلسفه (خردورزی علمی) آغاز شد. امروز هم که ما هنوز در دل تاریخ متافیزیک به سر می‌بریم، هنر از شناخت علمی جداست. نیچه نشان داد که هنر و زیبایی‌شناسی (سخن نظری که هنر را در موقعیت مستقل آن بررسی می‌کند) بارها حقیقی‌تر است از حقیقت تجربی یا آن دانشی که نتیجه‌ی بررسی موارد خاص است، و در پیکر مفاهیم و قوانین بیان می‌شود، دانشی که در واقع حقیقت را نسبت میان داده‌های موجود با احکام، قوانین و نظریه‌ها می‌داند. از نظر نیچه هنر بارها بیش از عدالت لیبرال درست است، و ارزشی بیش از احکام اخلاقی‌ای دارد، که در پی آرمان آن عدالت بنیان یافته‌اند. پس زیبایی‌شناسی که از سده‌ی هجدهم پدید آمده، و تا امروز بررسی هنر را به تحلیل ادراک حسی محدود کرده، و در واقع آن را فرودست اخلاق و علم قرار داده، توانایی درک هنر را چون واقعیتی فکری ندارد.از این رو زیبایی‌شناسی هنر که به راستی در مکاشفه‌ی حقیقت بارها کارآتر از شناخت علمی است، چیزی دانسته می‌شود که هنگامی که از زبان خود سخن می‌گوید بیانگر حقیقت نیست، و به زبان علم تجربی یا احکام اخلاق نیز نمی‌تواند سخن گوید.

برای درک فاصله‌ی زیبایی‌شناسی از فلسفه‌ی هنر، از یکی از تعریف‌های رایج آن آغاز می‌کنیم. در ***فرهنگ اصطلاحات فنی و نقادانه‌ی فلسفی*** لالاند که به سال ۱۹۲۶ منتشر شد، و هنوز هم در نظام دانشگاهی تدریس فلسفه در فرانسه معتبر است، زیبایی‌شناسی به دو معنا تعریف شده است: «۱. هرآنچه به زیبایی مرتبط شود، و هر آنچه منش زیبایی را تعریف کند ۲. علمی که موضوعش داوری و ارائه‌ی حکم باشد درباره‌ی تفاوت میان زیبا و زشت». سپس از دوگونه‌ی زیبایی‌شناسی کلی یا نظری، و خاص یا عملی، یاد شده که نخستین باید دریابد که کدام منش یا صفات در تمامی ابژه‌ها وجود دارند که موجب «احساس زیبایی‌شناسانه» می‌شوند، و دومی شکل‌های متفاوت هنری را بررسی می‌کند، و هرگاه در این بررسی به قیاس آثار هنری بپردازد، آنگاه نقادی هنری آغاز می‌شود.[۲۶]

26- A Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, 1926 (1985), p 302.

در ***فرهنگ زبان فلسفی*** فولکیه که در سال ۱۹۶۲ به سودای نوکردن فرهنگ لالاند منتشر شد، و به سهم خود در دانشکده‌های فلسفه‌ی فرانسه اعتبار بسیار دارد، تعریف زیبایی‌شناسی چون علمی که داوری و ارائه‌ی حکم درباره‌ی زشت و زیبا را ممکن کند، قدیمی دانسته شده، و به تاکید آمده که امروز این اصطلاح چنین به کار می‌رود: «دانش اثباتی که موضوعش زیبایی هنری باشد، مترادف با فلسفه‌ی هنر».[۲۷] اما این بیان نیز نادقیق است. فلسفه‌ی هنر دانشی اثباتی نیست، بل هرگونه اندیشه‌ی فلسفی در مورد هنر است، و این با دانش اثباتی تفاوت بسیار دارد. شاید بهتر باشد که در این مرحله از بحث خود بگوییم موضوع زیبایی‌شناسی داوری و ارائه‌ی حکم درباره‌ی زشت و زیباست، و در انجام این کار می‌تواند از قلمرو بحث فلسفی بیرون رود، اما فلسفه‌ی هنر که در این قلمرو باقی می‌ماند، موضوعی به مراتب گسترده‌تر دارد و فقط به تمایز زشت و زیبا، و اساساً فقط به مساله‌ی زیبایی نمی‌اندیشد.

اکنون به دو واژه‌ی مهم دیگر بپردازیم، که از اینجا به بعد بارها با آن‌ها سروکار خواهیم داشت. نخستین، واژه‌ی یونانی Poesis است، که تبار اصطلاح poetique است، که برگردان آن به زبان فارسی بسیار دشوار است. می‌دانید که معنای دقیق این واژه، «ساختن» به مفهومی بسیار کلی بوده، یعنی هرگونه کنشِ ایجاد، آفرینش، گرد هم آوردن و شکل دادن به اجزاء. برای یونانیان میان ساختن به معنای تولید ابژه‌ها٠و ساختن به معنای آفرینش اثر هنری، و حتی ایده و نظر، هیچ تفاوتی وجود نداشت. سقراط در مکالمه‌ی ***گرگیاس*** افلاطون گفته: «... باید بررسی کنیم و ببینیم آیا در میان آن مردان کسی بوده است که بتوان [او را] هنرمند به معنی راستین نامید. بی‌گمان تو نیز تصدیق می‌کنی که کسی که در بند نیکویی مردمان است بی‌نقشه و هدف سخن نمی‌گوید بلکه همواره اصلی معین را در نظر دارد، همچنانکه ارباب حرفه‌های گوناگون نیز مصالح حرفه‌ی خود را به اقتضای نقشه‌ای معین انتخاب می‌کنند. اگر نگارگران و معماران و کشتی‌سازان را بنگری می‌بینی که هرکدام اجزاء و مصالح کار خود را با نظمی خاص فراهم می‌سازد و هر جزء را به شکلی در می‌آورد که با جزء دیگر سازگار شود و آنگاه از تلفیق جزءها اثری منظم و هماهنگ و زیبا پدید می‌آورد. هنرمندانی هم که با تن آدمی سر و کار دارند، مانند پزشکان و استادان ورزش، همواره در این اندیشه‌اند که تن را تابع نظم قاعده‌ای

27- P. Foulquié, *Dictionnaire de la langue philosophique,* Paris, 1982, p 233.

خاص کنند...».[۲۸] می‌بینیم که برای افلاطون، هیچ تفاوتی میان هنرمند نگارگر و «سایر ارباب حرفه‌های گوناگون» چون کشتی‌ساز و پزشک وجود ندارد. البته وقتی بحث به اخراج از آرمانشهر کشیده شود، آنگاه تفاوت‌ها شکل می‌گیرند و شاعران اخراج می‌شوند، و دیگران باقی می‌مانند! این نقل قول افلاطون نکته‌ی مهم دیگری را هم نشان می‌دهد: مفهوم زیبایی از نظر او مترادف است با مفاهیم منظم و هماهنگ، و کار هنری، آفرینش همان «نظم و قاعده‌ای خاص» است. نکته‌ی مهمی که اینجا مطرح شد، به یاد بسپارید: برای یونانیان و بزرگترین فیلسوفانشان تفاوتی ارزشی و کیفی میان انواع «ساختن» وجود نداشت. هنر، ساختن یا «پوئسیس» بود خواه ساختن شعری، یا تصویری، یا کشتی‌ای یا ساختمانی. شاید بهتر باشد که در برگردان واژه‌ی poesis به فارسی نیز بکوشیم تا این مفهوم آفرینش هنری را به گونه‌ای بیان کنیم. من پیش‌تر در برابر Poesis اصطلاح «نظریه‌ی ادبی» را پیشنهاد کردم و به کار بردم، و در این مورد مباحث فرمالیست‌های روسی، و تنی چند از نظریه‌پردازان معاصر (و به ویژه ژرار ژنت) را در نظر داشتم،[۲۹] اما در این معادل اثری از نکته‌ی کلیدی، یعنی ساختن یا آفرینش وجود ندارد، و از سوی دیگر کل مفهوم را به حد «نظریه» محدود می‌کند، و همین‌ها دلایلی هستند بر ضرورت تجدید نظر در پیشنهاد من. در این درس‌ها فعلاً، پوئتیک و پوئسیس را به کار می‌بریم تا شاید در آینده برابر دقیق‌تر و بهتری بیابیم. به رشته‌ی گسیخته‌ی بحث خود بازگردیم، این‌که به نظر افلاطون و یونانیان تفاوتی میان هنر و دیگر شکل‌های ساختن و تولید کردن نبود. از این نکته نباید به آسانی و به سادگی گذشت. آشکارا در چنین حالتی هنر فاقد عنصر جادویی و تمایزگذار خواهد بود، و خیلی ساده یکی از انواع تولید محسوب می‌شود. اگر هنر فقط یکی از انواع تولید باشد، آنگاه منطقی است که نسبت به کارآیی‌هایش ارزیابی شود، و اگر به عنوان مثال جایی زیان‌آور تشخیص داده شود، ممنوع گردد. این نکته‌ی شگفت‌آور، و در عین حال غم‌انگیزی است که نخستین بحث جدی در سنت متافیزیک غرب را افلاطون آغاز کرد، که در ادامه‌ی کار خود سرانجام با تحقیر شاعران را از آرمانشهر خود اخراج کرد.

واژه‌ی مهم دیگری که جا دارد اینجا با دقت بیشتری بدان بپردازیم Art یا «هنر»

۲۸- افلاطون، *دوره آثار*، برگردان ح. لطفی، ج ۱، ص ۳۴۰.

۲۹- ژرار ژنت این نکته را در پیشگفتار کتاب زیر باز تکرار کرده است:

G. Genette ed, *Esthétique et poétique*, Paris, 1992, p 7.

است. یونانیان در مورد هنر از واژه‌ی «تخنه» Tekhne استفاده می‌کردند که باز به هر دو معنای امروزی هنر و فن به کار می‌رفت. براساس همین یگانگی هنر و فن بود که واژه‌ی لاتین Ars نیز تمایزی میان هنر با شکل‌های دیگر تولیدی نشان نمی‌داد. مصدر لاتین Artem به معنای گردهم آوردن بود، و واژه‌ی Ars نیز معنای فن و صناعت می‌داد، و در عین حال به آنچه ما امروز هنر می‌خوانیم گفته می‌شد. هر دو واژه‌ی Ars و Art در دوران رنسانس به معنای تمامی چیزهایی که می‌توان از کتاب‌ها آموخت به کار می‌رفتند. در *توفان* شکسپیر (پرده‌ی ۱، صحنه‌ی ۲) پروسپرو برای دخترش میراندا حکایت می‌کند، که زمانی که دوک میلان بود، خود را در کتابخانه‌اش زندانی می‌کرد، و به Liberal Arts می‌پرداخت. یعنی به چیزی می‌پرداخت که ما امروز هنر می‌خوانیم.[۳۰] ***فرهنگ تبارشناسی واژگان آکسفورد*** نکته‌ی جالبی را یادآوری می‌کند: در سده‌ی پانزدهم در زبان انگلیسی اصطلاح Magic art یا «هنر جادو» نیز به کار می‌رفت.[۳۱] کار یا هنری یکه که به هیچ حرفه و فنی شبیه نبود. کاری که پروسپر هنگامی که سرگذشت زندگی خود را برای میراندا می‌گفت در آن به درجه‌ی استادی رسیده بود. کاری که به هزار دلیل می‌توان گفت کار «هنرمند» است. در پایان سده‌های میانه، و نیز در روزگار رنسانس از دو نوع هنر یا Ars یاد می‌شد، یکی را Ars mechanicus می‌خواندند، و مقصود از آن فن یا هنر مکانیکی‌ای بود که به تولید دستی یا جسمانی باز می‌گشت، و دیگری را Ars liberalis می‌نامیدند که تا حدودی برابر «هنرهای زیبا»ی ماست، و به آفرینش ذهنی و به ویژه هنری انسانی مرتبط می‌شد. گاه در مباحث هنری و فلسفی از این مفهوم آخر با اصطلاح Ars poetica نیز یاد می‌شد، اصطلاحی که سده‌ها پیش هوراس به کار برده بود. براساس تقسیم‌بندی‌ای که در بالا آمد شعر یک هنر متعالی ارزیابی می‌شد، و نقاشی در حد تولیدی مکانیکی ارج و اعتباری نداشت. اما به تدریج فیلسوفان و هنرمندان رنسانس این تقسیم‌بندی، و در نتیجه این پایگان را بی‌اعتبار کردند. می‌دانید که از لئوناردو داوینچی در بیان برتری نقاشی نسبت به شعر و دیگر هنرها نوشته‌های مهمی باقی مانده است. اما نکته مهم این است که به دلایل اجتماعی و تاریخی اندیشگرانِ رنسانس نیز میان فن و هنر تفاوتی قائل نبودند. حتی در نیمه‌ی نخست سده‌ی هجدهم، یعنی در آستانه‌ی دوران روشنگری، یوهان سباستین باخ خود را نه Artiste یا هنرمند، بل Artisan یا

30- W. Shakespeare, *The Tempest*, ed. F. Kermode, London, 1990, p 14.

31- *The Oxford Dictionary of English Etymology, Oxford*, 1983, p 52.

صنعتگر می‌خواند! اما کمتر از نیم‌سده پس از مرگش، گوته از آثار او با این بیان تکان‌دهنده ستایش کرد: «موسیقی باخ مکالمه‌ای در ذهن خداوند است در آستانه‌ی آفرینش جهان». به دلایلی تاریخی، هنرمند از صنعتگر دور شد، و جایگاهی قدسی یافت، که هم جنبش رمانتیک‌ها از آن یاد می‌کرد، و هم در فلسفه‌ی هگل کنار دین و فلسفه در دل «روح مطلق» جای می‌گرفت.

اگر شما به واژه‌نامه‌ی کتاب **سیر حکمت در اروپا** نوشته‌ی محمدعلی فروغی رجوع کنید، خواهید دید که در برابر واژه‌ی Art معادل‌های فن، علم و صنعت آمده، اما از «هنر» یادی نشده است.[۳۲] البته که این معادل‌ها نادرست نیستند، و در زبان فرانسوی به کار می‌روند. در بسیاری از کتاب‌های فلسفی فرانسوی دهه‌های آغازین این سده ــ که منابع کار فروغی بودند ــ هنر هنوز در پیکر فن و حتی گاه حرفه بیان می‌شد، و ریشه‌ی این بیان هم به زبان لاتین، و سده‌های میانه بازمی‌گشت. اما امروز، واژه‌ی Art در زبان‌های اروپایی بیشتر به آفرینش هنری گفته می‌شود. ریموند ویلیامز در آغاز کتابش **فرهنگ و جامعه** بحث جالبی در مورد دگرگونی‌های چند واژه‌ی مهم در زبان انگلیسی دارد، و یکی از این واژه‌ها Art است. ویلیامز می‌نویسد که تا حدود سال ۱۸۰۰ این واژه به معنای «حرفه»، «فن»، و نیز «مهارت حرفه‌ای» به کار می‌رفت، و معناهای دیگرش چندان مهم نبودند، و به ندرت به کار می‌رفتند. اما از همان آغاز سده‌ی بیستم Art به نهادی اجتماعی اطلاق شد، و رشته‌ای از کنش‌های خاص تولیدی را، یعنی آنچه را که ما امروز تولید هنری می‌نامیم، چنین خواندند. پیش‌تر هرگونه مهارت در هر کاری هنر بود، اما از سده‌ی نوزدهم به این سو فقط کنش‌هایی و نهادی خاص هنر خوانده شد. زمانی هر پیشه‌ور یا هر Artisan که ماهر بود Artist نام می‌گرفت، اما از ۱۸۰۰ تا حدود ۱۸۴۰ این واژه در مورد کسی به کار رفت که گونه‌ی خاصی از حقیقت یعنی «حقیقت تخیلی» را بیان کند. در همین ایام بود که واژه‌ی Aesthetics نیز در زبان انگلیسی به کار رفت. مقصود از آن بیان رشته‌ای بود که به ارزیابی و داوری در مورد هنر اختصاص یابد. این نیز اسم فاعلی یافت: Aesthete، کسی که داوری اثر هنری می‌کند. به زبان ما ناقد، و به زبان انگلیسی‌های امروزی Critic.[۳۳]

در زبان آلمانی، یعنی زبانی، که بسیاری از مهمترین آثار و اسناد زیبایی‌شناسی بدان

۳۲- م.ع. فروغی، *سیر حکمت در اروپا*، تهران، ۱۳۱۸، ج ۲، ص ۱۷۴.

33- R. Williams, *Culture and Society 1780-1950*, London, 1977, pp 14-15.

نوشته شده‌اند، در برابر واژه‌ی لاتین Ars از واژه‌ی Kunst استفاده می‌شود. تبار این واژه، لغت Können است، به معنای توانستن. نخست همچون «تخنه»ی یونانی هیچ نسبتی با زیبایی یا Schönheit نداشت، اما در سده‌ی هجدهم در ترکیب die schönen Künst به کار رفت، که می‌شود هنرهای زیبا، و هگل در نخستین **درسگفتار** زیبایی‌شناسی خود آن را موضوع اصلی کار فلسفی در زمینه‌ی زیبایی دانست. اگر هگل مفهوم «استتیک» را مورد نقد قرار داد به این دلیل بود که در آن تاکید فقط بر مورد حسی و ادراک حسی است. هگل معتقد بود که در نگرش فلسفی به زیبایی باید بر سهم هنر تاکید شود، زیرا «اثر هنری در بنیان خود زیباست (schön)». به همین دلیل او مفهوم هنرهای زیبا را پیش کشید که بنا به متن درسگفتارهایش چنین به نظر می‌آید که به گمان او دربردارنده‌ی معماری، مجسمه‌سازی، موسیقی، نقاشی و شعر بود.

کتاب‌شناسی درس اول

۱. مباحث کلی زیبایی‌شناسی به فارسی

شمار کتاب‌های فارسی که به مباحث کلی زیبایی‌شناسی پرداخته باشند بسیار اندک است. اکثر آن کتاب‌هایی هم که در این مورد منتشر شده‌اند، اکنون نایاب‌اند:

م. منوچهریان، ***زیبایی‌شناسی***، تهران، [۱۳۳۵]، چاپ سوم ۱۳۶۸.

ر. کاویانی، ***زیبایی، بحثی در مبانی هنر***، تهران، ۱۳۴۰.

ف. شاله. ***استتیک، شناخت زیبایی***، برگردان ع. ا. بامداد، تهران، ۱۳۲۸.

ع. وزیری، ***زیباشناسی در هنر و طبیعت***، تهران ۱۳۲۹، (۱۳۶۳).

آ. هاوزر، ***فلسفه تاریخ هنر***، برگردان م. فرامرزی، تهران، ۱۳۶۳.

ب. کروچه، ***کلیات زیباشناسی***، برگردان ف. روحانی، تهران، ۱۳۵۰.

کتاب آخر که در واقع بخشی است از کتاب اصلی و پرحجم کروچه درباره‌ی زیبایی‌شناسی، متن سخنرانی‌های اوست در دانشگاه تگزاس به سال ۱۹۱۲. کتاب بیشتر از مواضع شخصی نویسنده‌اش خبر می‌دهد، که ما در درس ششم از آن بحث خواهیم کرد، اما به عنوان کتابی مقدماتی نیز کارآیی دارد. به همین شکل کتاب تولستوی نیز، جدا از مواضع شخصی و افراطی او در مقام کتابی آغازگر بحث مفید است:

ل. تولستوی، ***هنر چیست؟*** برگردان ک. دهگان، تهران، ۱۳۳۳، چاپ ششم ۱۳۵۶.

دو کتاب زیر، که مجموعه‌هایی از برگردان مقاله‌ها به فارسی هستند، از جنبه‌هایی در درک کلیات زیبایی‌شناسی نیز به کار می‌آیند:

ف. شیروانلو تدوین: ***خاستگاه اجتماعی هنرها***، تهران، ۱۳۵۷.

ف. شیروانلو تدوین: ***گستره و محدوده‌ی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات***، تهران، ۱۳۵۵.

چند کتاب از هربرت رید به فارسی ترجمه شده که دو کتاب زیر تا حدودی به مبحث فلسفه‌ی هنر نزدیک می‌شوند:

هـ. رید، *معنی هنر*، برگردان ن. دریابندری، تهران، ۱۳۵۱.

هـ. رید، *فلسفه هنر معاصر*، برگردان م. فرامرزی، تهران، ۱۳۶۲.

۲. تاریخ هنر به فارسی

اگر از کتاب‌های مهمی در مورد تاریخِ هنرهای خاصی چون ادبیات، موسیقی، تآتر، سینما، معماری و غیره بگذریم، مطالعه‌ی دو کتاب زیر را توصیه می‌کنم که نخستین در مورد هنرهای تجسمی است:

هـ. و. جنسن، *تاریخ هنر*، با همکاری د. جنسن، برگردان پ. مرزبان، تهران، ۱۳۵۹.

آ. هاوزر، *تاریخ اجتماعی هنر*، برگردان م. امین موید، ج ۱ و ۲، ۱۳۵۷، ج ۳. ۱۳۶۱، ج ۴، ۱۳۶۲. چاپ سوم ۱۳۷۱.

۳. تاریخ هنر به زبان‌های دیگر

A. Hauser, *The Social History of Art,* London, 1951 (1977), 4 vols.

E. Faure, *Histoir de l'art,* Paris, 1995-1926 (1976), 10 vols.

E. H. Gombrich, *The Story of Art*, London, 1950 (1972).

H. Wölfflin, *Principes fondementaux de l'histoire de l'art,* tra. C et M. Raymond, Paris, 1952 (1966)

۴. کلیات زیبایی‌شناسی

چند کتاب ساده، و آموزنده:

A. Sheppard. *Aeathetics, An Introduction to the Philosophy of Art,* Oxford Up, 1987 (1992).

V. Aldrich, *Philosophy of Art, New York, 1963.*

M. Beardsley, *Aesthetics,* Indianapolis UP, 1958 (1980).

D. Huisman, *L'aesthétique,* Paris, 1954 (1983).

J. Lacost, *La Philosophie de I'art,* Paris, 1981 (1985).

J. Lacost, *L'idée de beau,* Paris, 1986.

W. Kennick, *Art and Philosophy* 1964, New York,

در *دانشنامه‌ی بریتانیکا* چاپ ۱۹۷۴، Stephen C. Pepper و Thomas Munro ذیل ماده‌ی

Aesthetics مقاله‌ی سودمندی در مورد زیبایی‌شناسی نوشته‌اند:

Encyclolopedia Britannica, Propedia, Outline of Knowledge, 1974, pp 766-767.

کتاب‌های زیر جدا از مواضع شخصی و خاص نویسندگان خود، اطلاعاتی در مورد کلیات فلسفه‌ی هنر ارائه می‌کنند:

Alain, *Systèm des beaux-arts*, Paris, 1926 (1983).

L. Frerry, *Homo aestheticus,* Paris, 1990.

M. Dufrenne, *Esthétique et philosophie,* Paris, 1967, 1976, 1981. 3 vols.

Jan Patocka, *L'art et le temps,* tra. E. Abrams, Paris. 1990.

G. Genette, *L'oeuvre de I'art,* vol 1, Paris, 1994.

۵. فرهنگ‌هایی در مورد هنر

دو کتاب زیر فرهنگ‌های معتبری هستند که شرح دقیق و درستی از مباحث زیبایی‌شناسی در اختیار خواننده قرار می‌دهند:

D. Cooper ed, *A Companion to Aesthetics,* London, 1991.

E. Souriau ed, *Vocabulaire d'esthétique,* Paris, 1990.

درس دوم

۱. مدرنیسم و مسائل تازه

یکی از مهمترین عواملی که به بینش امروزی ما از فلسفه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی شکل داده، پیدایش و تکوین مدرنیسم است. اگر بحث را به پیشرفت فرهنگ و به معنایی خاص به تکامل هنر محدود کنیم، آنگاه می‌توانیم به یاری اصطلاح مدرنیسم بازتاب فکری آن دگرگونی‌های عظیم اقتصادی، سیاسی و اجتماعی را که از میانه‌ی سده‌ی نوزدهم در گستره‌های گوناگون زندگی، در اروپا و ایالات متحد و در پی آن‌ها در کشورهای واپس‌مانده روی داد، درک کنیم. مدرنیسم پدیده‌ای است که به تاریخ یک سده و نیم گذشته‌ی فرهنگ غرب مربوط می‌شود، و با مدرنیته تفاوت دارد. البته اینجا باید به دقت دانست که به چه چیز می‌گوییم مدرنیته. بسیاری از نویسندگان، به دلایلی پذیرفتنی، کل دگرگونی‌های فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و اجتماعی را از رنسانس به این سو با اصطلاح مدرنیته مشخص می‌کنند. در این میان دسته‌ای از نویسندگان، مدرنیته را «ایدئولوژی مدرنیته» می‌دانند، و می‌گویند که رسالت مدرنیسم دفاع از مدرنیسم است. اینان اندیشه و فرهنگی را مدرن می‌خوانند که با نهادها، باورها، و خرافه‌های سنتی مبارزه کند، با آرمان‌های مدرنیته، و با خردباوری یا راسیونالیسم، و نیز با انسان‌باوری و بینش دنیوی همراه باشد. به این ترتیب از دید این نویسندگان کار مهم و اصلی مدرنیسم، در گام نخست، دفاع از خردباوری مدرنیته است. اما پرسیدنی است که آیا به راستی هنر مدرن، به عنوان یکی از مهمترین و بارزترین جلوه‌های مدرنیسم از خردباوری دفاع کرده است؟ تئودور آدورنو که از اندیشگران مکتب فرانکفورت بود (و ما در این رشته درس‌ها بارها از عقایدش یاد خواهیم کرد) همواره از جدی‌ترین و پرشورترین مدافعان مدرنیسم هنری بود، اما در آثار متعددی و از آن میان در کتاب ***نظریه‌ی زیبایی‌شناسی*** خود، به شکل دقیقی نشان داد که هنر مدرن از خردباوری مدرنیته به هیچ رو دفاع نمی‌کند، و بر عکس

با آن سر جنگ دارد.[1] آدورنو که خود از رادیکال‌ترین ناقدان خردباوری مدرن بود، و همراه با ماکس هورکهایمر کتاب *دیالکتیک روشنگری* را نوشته بود ـ که فکر می‌کنم هنوز هم کسی نتوانسته به انتقادهای آنان از مدرنیته پاسخ بدهد ـ در آثار مدرنیست‌ها بهترین متحد و همراه خود را می‌یافت. آدورنو بارها خردباوری مدرنیته را ایمان به خرد ابزاری خواند، و مخاطرات آن را گوشزد کرد. او نشان داد که دیدگاه اسطوره‌ای در روزگار مدرن باقی مانده، و سرمایه‌داری آرمان‌های سودطلب خود را با آن توجیه می‌کند. او مصائب انسان مدرن را نتیجه‌ی مدرنیته دانست، و تاکید کرد که هنر مدرن علیه این مصیبت‌ها و سرچشمه‌ی آن‌ها موضع دارد. به راستی هم می‌شود با آدورنو هم‌آواز شد که اندیشه و هنر مدرن فریاد اعتراضی است که از خودبیگانگی آدم مدرن را بیان می‌کند، و آن را نمی‌پذیرد. در دهه‌ی گذشته، یکی از شاگردان آدورنو، که خود اکنون فیلسوفی مشهور است، یعنی یورگن هابرماس، از زاویه‌ی تازه‌ای به این مساله توجه کرد. او نوشت که بی‌شک هنر مدرن از خردباوری ابزاری دفاع نمی‌کند، و در این مورد حق با آدورنوست که مدرنیسم از ناقدان بی‌رحم و سازش‌ناپذیر خرد ابزاری است، و به هیچ رو با آن خردباوری‌ای همراه نیست که با تکیه بر پیشرفت‌های تکنولوژیک به توجیه نابرابرهای اجتماعی و بی‌عدالتی‌های مناسبات تولید سرمایه‌داری می‌پردازد. اما مساله‌ی اصلی این است که مدرنیسم، در بنیان خود مدافع گونه‌ی دیگری از خردباوری مدرنیته، یعنی «خرد ارتباطی» است. هنر مدرن، از آنجا که به هر رو به مخاطب ارائه می‌شود در موقعیت ارتباطی قرار می‌گیرد. در واقع می‌توان گفت که هیچ تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ای نمی‌تواند از این موقعیت بگریزد.[2] اما چنین می‌نماید که هابرماس نکته‌ای مهم را که یکی از ویژگی‌های هنر مدرنیست است، از نظر دور کرده: این هنر به کمترین میزان ممکن در مدار ارتباط‌های انسانی قرار گرفته است. اگر از پاری موارد استثنایی بگذریم، همانطور که آدورنو به خوبی نشان داده بود هنر مدرن توانایی ایجاد ارتباط با مخاطبان بسیار، یعنی توده‌های مردم را نداشته است. البته این نکته بدین‌معنا نیست که هنرمند مدرن خواهان این ارتباط نبوده است، یاکار او به این دلیل هنری است ناکامل، ولی به هر رو باید این واقعیت تلخ را پذیرفت که هنر مبتذلی که زاده‌ی صنعت فرهنگ، و

1- T. E. Adorno, *Théorie esthétique,* tra. M. Jimenez, Paris, 1974, p 332-334.

2- J. Habermas, *Le discours philosophique de la modémite,* tra. Ch. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Paris, 1988.

توجیه‌کننده‌ی مناسبات تولیدی و اجتماعی مسلط است، با انبوه مخاطبان تماس می‌گیرد، و در مقابل هنر مدرن با مخاطبانی اندک شمار مکالمه می‌کند، تا آنجا که مخالفانش آن را هنری «سرآمدگرا» نامیده‌اند.

اکنون به آن دگرگونی‌های بنیادین در بینش زیبایی‌شناسانه بپردازیم که به طور کلی نتیجه‌ی هنر مدرن است. هنگامی که تاریخ‌نگاران هنر از مدرنیسم یاد می‌کنند، از جریانی حرف می‌زنند که در فاصله سال‌های ۱۸۹۰ تا ۱۹۴۰ شکوفا شد. آنان در این جریان، آیین‌ها، مکتب‌ها، و حتی کار هنرمندان تک و مستقل را جای می‌دهند.[۳] گستره‌ی مدرنیسم بیش از حد تصور وسیع است. مدرنیسم در هنرهای معتبر و «جاافتاده» با همان قدرت کارکرد که در هنرهایی تازه پدید آمده (مهمتر از همه سینما)، و حتی به باز زنده کردن هنرهایی از یاد رفته پرداخت. امروز که عنوان آیین‌هایی چون فوتوریسم، کوبیسم اکسپرسیونیسم، سوررآلیسم، و یا نام‌هایی چون جیمز جویس، مارسل پروست، ویرجینیا ولف، فرانتس کافکا، واسیلی کاندینسکی، پابلو پیکاسو، آرنولد شوئنبرگ، ایگور استراوینسکی، ازراپاند، راینر ماریا ریلکه و تی. اس. الیوت را به یاد می‌آوریم، احساس می‌کنیم که مدرنیسم به معنایی ساده یک دگرگونی هنری نبود، بل انقلابی در بنیان بیان حسی یا زیبایی‌شناسانه بود. هر چند آغاز شکوفایی‌اش را به واپسین دهه‌ی سده‌ی نوزدهم نسبت داده‌اند، اما ریشه‌های پیدایش آن به دهه‌ها دورتر می‌رسد. در بحث از این ریشه‌ها و تبار باید به نکته‌ای دقت کرد، که بسیار مهم است. شعرهای بودلر، رمبو و مالارمه، رمان‌های فلوبر و داستایفسکی، نقاشی‌های امپرسیونیست‌ها و سمبولیست‌ها، یا اپراهای چهارگانه‌ی واگنر را نمی‌توان به سادگی فقط سرچشمه‌های مدرنیسم دانست. اکنون که تجربه‌ی مدرنیسم را از سر گذرانده‌ایم به خوبی متوجه می‌شویم که بسیاری از این آثار «نمونه‌هایی از هنر مدرن» به حساب می‌آیند. یعنی نمی‌توان گفت که در آن‌ها فقط رگه‌هایی از بیان مدرن وجود داشت، عناصری که بعدها در آثار دیگران کامل شدند، بل نکته‌ی مهم این‌جاست که روش بیان آن‌ها مدرن است. از سوی دیگر کسانی چون بودلر نه فقط در زمینه‌ی تجربه‌ی هنری هنرمندانی مدرن محسوب می‌شدند، بل در نوشته‌های انتقادی خود نیز از مدرنیسم دفاع می‌کردند، و مبانی نظری آن را پایه می‌ریختند.[۴] پس شاید بتوان گفت که ما باید در آن طرح تاریخی

3- M. Bradbury and J. McFarlane eds, *Modernism*, London, 1983.

4- Ch. Baudelaire, *Critique d'art*, ed. C. Pichois, Paris, 1992.

تجدیدنظر کنیم، و پیشینه‌ی مدرنیسم را به سال‌هایی دورتر از دهه‌ی ۱۸۹۰ ببریم.

نکته‌ای مهم در بحث ما این است که مدرنیسم معضل‌ها و مسائلی تازه آفرید، و نباید آن را تاحد روش‌هایی تازه در پاسخ گفتن به مسائل کهن تقلیل داد. مدرنیسم این را هم نشان داد که به هیچ رو به این معضل‌های هنری جدید از راه زیبایی‌شناسی کلاسیک نمی‌شود پاسخ داد. نخستین جنبه‌ی تازه، که از دیدگاه فلسفی مهمترین هم هست، برداشتی جدید است از واقعیت، برداشتی که یکسر با ادراک زیبایی‌شناسانه‌ی کهن تفاوت دارد. و درست به دلیل همین برداشت تازه از واقعیت است که هنر مدرن «بیانگر» نیست. یعنی نکته‌ی مرکزی در آن بیان واقعیتی در دنیای بیرون، یا حس و عاطفه و هیجانی در روح هنرمند نیست. چون هنر مدرن بیانگر نیست (یا به بیان بهتر به این راز مهم که هنر در گوهر خود بیانگر نیست آگاه شده) مقلّد واقعیت هم نیست. این ضدیت با بیانگری را خوب به یاد داشته باشید، زیرا در درس بیست و پنجم، در بحث از دیدگاه شالوده‌شکنان، به آن باز خواهیم گشت، و بیشتر درباره‌اش صحبت خواهیم کرد. اما حالا باید بدانیم که این برداشت تازه از واقعیت چیست که هنر مدرن بدان رسیده است؟ برای هنرمند مدرن واقعیتِ هیچ چیز به معنای حضور خارجی آن و یا ظهورش بر ادراک حسی سوژه نیست. آنچه پیش‌تر موردی قطعی و حتمی فرض می‌شد، به چشم هنرمند مدرن چیزی است قراردادی، که قطعیت وجودی ندارد. چشم‌اندازی که بنا به زیبایی‌شناسی کلاسیک در تمامیت خود معنا داشت (حکم بومگارتن را به یاد دارید؟) در بیان مدرن به اجزاء خود تقسیم می‌شود، و هر یک از این اجزاء زندگی مستقل خود را می‌یابند. هنرمند مدرن به ادراک حسی خود نامطمئن است. وقتی براک و پیکاسو می‌گفتند که نمی‌خواهند آنچه راکه می‌بینند نقش کنند، بل در پی آنند تا چیزی راکه بدان می‌اندیشند بکشند، در واقع، بی‌اعتمادی خود را به حس بینایی خویش نشان می‌دادند، زیرا به خوبی دانسته بودند که حس آنان چیزی نیست جز «عادت‌های دیداری»، یعنی پذیرش قراردادهای نشانه‌شناسانه‌ای که ابژه‌ی تعریف را به عنوان واقعیت معرفی می‌کنند. دیگر آن یقین به اندیشه‌ی خویش که برای دکارت هستی را، و در گام بعد جهان ابژکتیو را موجودیتی قطعی نشان می‌داد، از میان می‌رفت. به این دلیل بود که در کوبیسم، کلیت که در واقع نظام بسته‌ای ناشی از قرارداد بود، تقدس خود را از دست داد، و نقاش آن را به اجزاء دلخواه خود تقسیم کرد و هر جزء را آن‌سان که به نظرش درست می‌آمد تصویر کرد. ترکیب مجدد این اجزاء جهان پدیداری را در حکم مجموعه‌ای قراردادی نشان می‌داد. این تجربه‌ی نقاشی، بی‌آنکه نقاش بداند، کار او را به آنچه هوسرل «تقلیل

پدیدارشناسانه» می‌نامید نزدیک می‌کرد. گونه‌ای شناخت بی‌میانجی و مستقیم بود از خود هر چیز، و «چیز» هم نه کلیّتی خیالی بل واحدی بود رها از هر تعیین قراردادی و تحمیلی. آن قرارداد تازه‌ای که هنرمند با مخاطب می‌بست، این مزیت و فضیلت را داشت که آگاهانه بود. چیزی را به جای چیزی دیگر معرفی نمی‌کرد. آنچه از میان می‌رفت همان «کلیّت دروغین» بود. کلیتی که شوئنبرگ نیز در موسیقی به جنگ آن رفت. او هم کاری کرد که اجزاء حتی ساده‌ترین ملودی‌ها، چنان دگرگون شوند که ترکیب آن‌ها هیچ تصوری از ملودی آشنا و از کلیت قراردادی که دیگر یگانه شکل ممکن ابژه‌ی شنیداری پنداشته می‌شد، نیآفرینند.[۵]

این دو مثال، یعنی ترکیب تازه‌ی کوبیستی که به جای آنچه واقعیتش می‌پنداشتیم می‌نشیند، و ملودی‌های تازه‌ای که بنا به قاعده‌ی آتونال، یا دوازده تنی ساخته شده‌اند و جهان آشنای ملودیک و هارمونیک را درهم می‌شکنند، ما را به سوی نکته‌ی تازه‌ای در کار هنرمند مدرنیست راهنمایی می‌کند. بیان مدرن از آنچه پیش‌تر شناخته و تبیین شده دور می‌شود، نه فقط به خاطر پیش بردن پیکارش با سنت‌ها، بل پیش از هر چیز به خاطر ادراکش از دروغین بودن تمامیت آشنا. هنگامی که فرمالیست‌های روسی مفهوم «آشنایی‌زدایی» را طرح می‌کردند در واقع یکی از مهمترین جنبه‌های کار هنر مدرن را به بحث می‌گذاشتند، و آن را تا حد نظریه‌ای در مورد هر شکل آفرینش هنری تعمیم می‌دادند. به این اعتبار نیز هنر مدرن در حکم خودآگاهیِ تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه است. یعنی آنچه بنا به مثال مشهور شکلوفسکی در نوشته‌های گوگول و تولستوی یافتنی است، اما به گونه‌ای ناآگاهانه به کار رفته، در هنر مدرن همچون قاعده‌ی اصلی بیان هنری جلوه می‌کند. زیرا هنرمند مدرن به طور کامل به این راز آگاه شده که هر چیز آشنا غیر زیبایی‌شناسانه است، و در حکم پنداری است از واقعیت که راز یا سرچشمه‌ی قراردادی آن گم شده، و اکنون به جای واقعیت معرفی می‌شود. بنابه حکم فرمالیست‌ها هنر آنجا آغاز می‌شود که ما از جهان آشنا و معمولی که بدان عادت کرده‌ایم جدا شویم، و به دنیایی نشناخته گام بگذاریم، به سرزمین شگفتی‌ها. شکلوفسکی مثال می‌زند که ساحل‌نشینان صدای امواج دریا را نمی‌شنوند، زیرا به آن عادت کرده‌اند، اما مسافری تازه‌وارد به بندر آن صدا را می‌شنود، و نسبت به آن واکنش نشان می‌دهد. یا از صدا خوابش نمی‌برد، یا آن را سخت زیبا می‌یابد. در زندگی هر روزه‌ی شهر هزاران شگفتی

5- T. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, tra H. Hilderbrand, Paris, 1979.

هست، اما نه برای شهروند، بل برای بیگانه. در هنر مدرن ناآشنایی موضوعی است مربوط به شکل. اما شاید بتوانیم آن را همچون درونمایه‌ای غنی نیز بدانیم. گمان می‌کنم با من هم‌نظر باشید که جنبه‌ی تراژیک نمایش‌های چخوف از شخصیت‌ها، رویارویی‌ها و تعارض‌ها، کنش‌ها، و حتی از ناهمخوانی‌های اخلاقی و فرهنگی نسل‌ها برنمی‌آید. این جنبه پیش از هر چیز زاده‌ی تداوم زندگی یکنواخت، هر روزه، تکراری، و ملال‌آور است. نه فقط هوشمندترین یا حساس‌ترین شخصیت‌ها چون نینا و کنستانتین در *مرغ دریایی*، وانیا و سونیا در *دایی وانیا*، بل تمامی شخصیت‌های چخوف، حتی لوپاخین نوکیسه، یا ترافیموف همیشه دانشجوی انقلابی و ایدآلیست در *باغ آلبالو*، هر یک به نوعی، و با ناتوانی‌ای ویژه‌ی خود، اسیر این ملال زندگی هر روزه‌اند، مصیبت‌زدگانی هستند که دیر یا زود متوجه موقعیت خود می‌شوند، پس می‌نالند و همچنان راه گریزی نمی‌یابند.

اما بنیان کار هنر در شکل است و نه در درونمایه‌ها. هنر گریز از زبان آشناست، و دست‌یابی به لذت بیگانگی. شعر هیچ نیست مگر کاربرد نامتعارف زبان. می‌توان همراه با این نگرش فرمالیستی یادآور شد که در زندگی معاصر زبان به کارکردهای ارتباطی خود تقلیل یافته است و همه چیز در آن بنا به قاعده وبه گونه‌ای منطقی و پذیرفتنی می‌گذرد. قرار است که همگان مقصود یکدیگر را به آسانی درک کنند، زبانِ ارتباطی شفاف می‌شود، چنان‌که انگار خودش حضور ندارد. به بیان دیگر، زبان اینجا هیچ نیست مگر ابزار انتقال معنا. اما در شعر، زبان آشنا درهم می‌شکند. اینجا زبان به هدف تبدیل می‌شود. شاید بهتر باشد که بگوییم زبان در شعر فقط ماده‌ی شکل‌دهنده و سازنده نیست، بل مبارزطلب است، و شعر را به جنگ با خود می‌خواند. شعر زبان را ویران می‌کند، آن را از ابزار ارتباط به موضوع اصلی و به یک معضل تبدیل می‌کند. باید گفت که هنر مدرن، این راز را پیش از نظریه‌پردازان بزرگ فرمالیست کشف کرده بود. اثر هنری مدرن ناآشناترین چیزهاست. مثالی بسیار مشهور از شگردی که بیگانه‌سازی خوانده می‌شود، روش برتولت برشت است. او خود می‌نویسد: «رویداد یا شخصیتی را بیگانه کردن، در درجه اول یعنی جنبه بدیهی و آشنا و مفهوم را از این رویداد یا شخصیت گرفتن، و کنجکاوی و شگفت‌زدگی را نسبت به آن برانگیختن».[۶] برشت مثال می‌زند که می‌توان خشم گرفتن شاه‌لیر به دخترانش را چنان نشان داد که تماشاگر کار او را توجیه

۶- ب. برشت، *درباره تئاتر*، برگردان ف. بهزاد، تهران، ۱۳۵۷، ص ۱۶۳.

کند، و آن را یگانه کار درست و طبیعی بشناسد، و امکان خشمگین نشدن لیر را هیچ متصور نشود. از سوی دیگر می‌توان مساله را چنان نشان داد که تماشاگر از لیر در خشم شود، و امکان واکنش‌های دیگری را نیز برای او متصور شود، پس خشم بازیگر را امری خاص بشناسد و نه امری کلی، و با خود بگوید آری این خشم انسانی هست، ولی میان تمامی افراد انسان عمومیت ندارد. در نتیجه تماشاگر امکان دگرگونی را می‌پذیرد. نه فقط این انسان، بل شرایط زندگی او نیز می‌تواند دگرگون شود. تماشاگر دیگر کسی نخواهد بود که جهان را می‌پذیرد، بل کسی است که می‌تواند بر جهان مسلط شود. به گفته‌ی برشت «اکنون تآتر جهان را در اختیار او قرار می‌دهد تا او در این جهان دخالت کند».

اما هر چیز ناآشنا، برای ذهنی که به قاعده‌های مرسوم بیان خو گرفته باشد هراس‌آور است. شنونده‌ی کوارتت‌های شوئنبرگ یا وبرن از شنیدن موسیقی نامتعارف و ناآشنا به هراس می‌افتد. او نه از محتوای اثر، بل از شکل آن، از ساختارش و از شیوه‌ی بیانش می‌ترسد. چیزی می‌شنود که عادت‌های شنیداری، وحس زیبایی‌شناسانه‌اش را به مبارزه می‌طلبد. در این شکل هراسناک، بازتاب و پژواک جنبه‌ی هول‌انگیز جهانی را می‌توان شنید که شوئنبرگ و وبرن در آن می‌زیستند. پس، هنر مدرن از آنچه بنیان هنر رمانتیک بود، یعنی از عاطفه و شور دور می‌شود. حس از راه مستقیم شکل منتقل می‌شود، و نه از راه بیانی قراردادی، یا بدتر از آن از راه ایجاد تصویری خاص از هنرمند، تصویری دروغین که مخاطب در نهایت بدان باور ندارد، اما آن را همچون حکایتی پذیرفته است.[7] هنر مدرن آرامش مخاطب را بر هم می‌زند. برای تماشاگر آشنا به رمزگان سینمای کلاسیک، که با آن‌ها همه چیز قابل پیش‌بینی و قابل درک است، تماشاگری که پیشاپیش به پایان خوش و نتیجه‌ی دلخواه امید بسته، زندگی در دنیایی که آلن رنه و آندری تارکوفسکی می‌آفرینند، هراس‌آور است. این است راز واکنش منفی عامه‌ی تماشاگران به سینمای مدرن. آنان ناتوان از برآوردن انتظار هنرمند، یعنی ناتوان از اندیشیدن مستقل و آفریدن طرح معناشناسانه‌ی خود، از اثر روی برمی‌گردانند، و به آثاری روی می‌آورند که همه چیز آن‌ها قابل پیش‌بینی باشد، آثاری که حتی نیازی به درک شدن هم ندارند. مهم نیست که این آثار آشنا تا چه حد ترسناک باشند، یا چه عجایبی را نمایش دهند؛ این «شگفتی‌های آشنا» را می‌توان تحمل کرد، آنچه تحمل ناکردنی است، شکل و ساختار نامتعارف است. در دنیای حقیر زندگی هر روزه ناامنی کم

7- M. Blanchot, *L'espace littéraire,* Paris, 1985, p 294.

نیست، اما هیچ چیز ناامن‌تر از آن نیست که شکل زندگی دگرگون شود.

از آنچه تا اینجا آمد، می‌توان اهمیت شکل را نزد هنرمند مدرن دریافت. پیش او اعتبار دلالت‌های اثر، یعنی کارکرد ارجاعی آن کاهش می‌یابد، و به طور مدام شکلِ اثر ارزش بیشتری می‌یابد. مثالی از این نکته را می‌توان در آثار موسیقیدانی یافت که در آغاز پیدایش موسیقی مدرن، حلقه‌ی رابطی ساخت میان واپسین جرقه‌های موسیقی رمانتیک و آثار شوئنبرگ. در تمامی آثار گوستاو ماهلر ما با دنیای مرموزی روبرو می‌شویم که نه در سطح، بل در ژرفا شکل می‌گیرد. در کارهای او ملودی‌ها آشنایند، یا از ترانه‌های فولکلوریک اقتباس شده‌اند، و یا ساختاری بسیار ساده دارند، آدورنو این سادگی را عنصر محافظه‌کارانه‌ی ماهلر می‌دانست، اما می‌پذیرفت که این یگانه عنصر این موسیقی نیست، بل چیزی متضاد با آن در هر اثر ماهلر شکل می‌گیرد.[8] به گمان من، این چیز متضاد در ساختار قطعه‌های ماهلر نهفته است. در حالی که همان نغمه‌های آشنا در «سطح» پیش می‌روند، تکامل می‌یابند، با یکدیگر ادغام می‌شوند و مایه‌های تازه، و در بیشتر موارد باز هم ساده‌ای می‌آفرینند، در «ژرفنای قطعه» مایه‌هایی بیش و کم نامفهوم شکل می‌گیرند. گاه این مایه‌ها تا حد اصواتی ناب تنزل می‌یابند، گاه از ترکیب آن‌ها با هم نغمه‌هایی به گوش می‌رسد که مخالف مایه‌های مسلط پیش می‌روند، گاه در این حالت منازعه که در سطح جریان دارد باز چیزی تازه در اعماق پدید می‌آید. این «زیرساخت» راز دلبستگی ماهلر به ارکستر بزرگ را نشان می‌دهد، زیرا او در این کثرت آواها ساده‌تر می‌توانست لایه‌های گوناگون را بیآفریند. می‌دانید که سمفونی هشتم او باید با هزار نوازنده و خواننده اجرا شود. برای پرهیز از طولانی شدن بحث اینجا تنها اشاره‌ای می‌کنم به ادراک علمی روزگار ماهلر. باور مارکس را به اعتبار زیر بنا به یاد آورید، و این نکته راکه هر چه در سطح درک‌شدنی مناسبات زندگی هر روزه می‌گذرد، با مناسبات تولیدی زیربنایی تعیین می‌شود، و یا به ادراک فروید از ناآگاه توجه کنید، که رانه‌ی بنیادین، یعنی نیروی برانگیزنده‌ی اصلی را در ژرفنای روان آدمی می‌جست، و آنچه راکه در سطح، یعنی در بخش خودآگاه روان ما می‌گذرد، جز شکل ظهور ناخواسته و نادانسته‌ی آن پاره‌ی عظیم و پنهان کوه یخ نمی‌شناخت. مثال دیگری که فوراً به یاد می‌آید روانشناسی ژرفنای یونگ است.

8- T. W. Adorno, *Mahler, Une physionomie musical,* tra. J. L. Leleu et T. Leydenbach, Paris, 1978, p 95.

از آنچه آمد این نتیجه‌ی فوری به دست می‌آید که در هنر مدرن ابهام معنایی نقش مهمی دارد. اما این ابهام همواره از راه پیچیدگی بیان به دست نمی‌آید. بی‌شک در مواردی بیان هنرمند مدرن بسیار پیچیده است. بخش‌هایی از *یولیسس* جیمز جویس و تمامی رمان آخر او Finnegans Wake از مرموزترین و مبهم‌ترین آثار ادبیات جهانی محسوب می‌شوند. *کانتوهای* از راپاند، به ویژه واپسین کانتوها نیز پیچیده‌اند، و رازهای سرزمین هرز الیوت جز به یاری یادداشت‌های خود شاعر، و توضیح‌های شارحان قابل درک نیست. اما این، یک قانون کلی بیان مدرن نیست. کافکا ساده می‌نوشت، و نثر او به گفته‌ی بسیاری از ناقدان آثارش به گزارش‌های اداری همانند بود، تا آنجا که به نظر می‌رسد این شیوه‌ی بیان یکسر عمدی است. معماری مدرن آشکارا گرایش به سوی سادگی افراطی داشت، تا آن حد که می‌توان گفت اصل بنیادین این معماری کارآیی و سودمندی هر جزء بوده است. البته می‌توانیم ادعا کنیم که در بیشتر آثار هنری مدرن قاعده‌ی ابهام بود که حکم نهایی را صادر می‌کرد. حتی در آثار کافکا که نثری ساده و شیوه‌ی بیانی سهل و ممتنع داشت، همواره مواردی ناگفته وجود دارد، در داستان‌های کوتاه او، که به حق بهترین کارهایش خوانده می‌شوند، قاعده‌ی مطلق ایجاز بیان، این تصور را می‌آفرینند که طرح راستین روایی داستان در لابلای سطور وجود دارد، یعنی اعلام نشده است. این قاعده چندان مقتدر است که در حال خواندن داستان‌های کوتاه او، این تصور در ذهن خواننده پدید می‌آید که آنچه می‌خواند مهم نیست، بل نکته‌ی اصلی، مرکزی و مهم جای دیگری نهفته است. این نکته تا حدودی نتیجه‌ی بیزاری کافکا از مجازهای بیان بود، که تا می‌شد از آن‌ها دوری می‌کرد.

هم این پنهانگرایی ــ که تجربه‌ی نهان روش و باطنی هنر مدرن است ــ و هم آن باور تازه‌ی هنرمند مدرن به واقعیت تغییرپذیر، اهمیت رویکرد مدرنیسم به فهم و بیان سازوکار رویکرد ذهن انسان را نشان می‌دهند. اگر واقعیت جز موضوعی قراردادی نباشد، و موقعیت آن جز با ذهن آدمی تعیین و مشخص نشود، پس بیان آن تنها از راه‌های پیچ در پیچ هزارتوی ذهن می‌گذرد و ممکن است. مارسل پروست در رمان بزرگ خود در *جستجوی زمان از دست رفته* کار یک فیلسوف را نیز انجام داد، او به شیوه‌ای خیره‌کننده نشان داد که زمان زندگی هیچ نیست مگر توانایی ذهن در حکایت‌گری. پروست از راهی یکسر متفاوت از راه مارتین هیدگر به این نتیجه رسید که هیچ فاصله‌ای زمان را از هستی انسانی جدا نمی‌کند. از سوی دیگر او دانست که زندگی راستین آدمی دانستنی و شناختنی نیست مگر در زمان روایت شده، یعنی در بیان ادبی. آیا قهرمان واقعی رمان او

ذهنی نیست که به زمان می‌اندیشد؟ شیوه‌ی مشهور جیمز جویس و ویرجینیا ولف که به جوشش و سیلان ذهن یا آگاهی آدمی وابسته است، بهترین مثال است در حاکمیت ذهن بر بیان هنری مدرن. هنگامی که در توضیح کار پیکاسو یا شوئنبرگ می‌نوشتم که آنان در تجزیه‌ی کل به اجزاء، هر جزء را چنان که خود درست می‌دانستند شکل می‌دادند، در واقع همین قاعده‌ی مدرنیسم را نشان می‌دادم: حکومت مطلق ذهن را.[۹]

واپسین نکته، که در اهمیت و اعتبار هیچ کم از دیگر نکته‌های این بحث ندارد، خودآگاهی هنرمند مدرن است. چنین به نظر می‌آید که بزرگترین این هنرمندان به خوبی از معنای تاریخی و زیبایی‌شناسانه‌ی کاری که انجام می‌دادند، آگاه بودند. تاریخ هنر هیچ دوره‌ی دیگری را به یاد ندارد که هنرمندان تا این حد به جنبه‌های گوناگون کار خود آگاه باشند، و از کار خود چنین دقیق و کامل، انگار که در مقام یک ناقد، بحث کنند. هر یک از هنرمندانی که تا اینجا نام برده‌ام، یا در مقاله‌های انتقادی، نامه‌ها، گفتگوهای منتشر شده، و یا مهمتر، در آثار هنری خود تصویری کامل و جامع از «پوئسیس» خویش ارائه کرده‌اند. باز در این مورد مثال عالی رمان پروست است، که می‌توان به ویژه مجلد نهایی‌اش را از زاویه‌ی کار نقادانه خواند، حال بگذریم از نقدهای درخشان ادبی که پروست نوشته است. این نکته‌ی نهایی به یک منش اصلی هنر مدرن وابسته است، که پیش از آن با عنوان «خودآگاهی» یاد کردم. هنر مدرن، تنها به ذهن هنرمند وابسته نیست، بل از راه آنچه ژولیا کریستوا «مناسبت بینامتنی» خوانده به متون دیگر و به تجربه‌ی ادبی دوران وابسته است. باز اگر از مواردی استثنایی بگذریم هنرمند مدرن کارش را صرفاً براساس شهود و غریزه پیش نمی‌برد. آفرینش برای او وابسته است به دانش زیبایی‌شناسانه از تجربه‌ی هنری دوران. زمانی اسکار وایلد رساله‌ای به غایت خواندنی نوشته بود به نام «ناقد در مقام هنرمند».[۱۰] چنین می‌نماید که در مورد هنرمند مدرن باید جای واژگان را عوض کرد و گفت: هنرمند در مقام ناقد. خود وایلد به نبوغش در نقادی آگاه بود. شماری عظیم از دیگر هنرمندان مدرن نیز به کردار ناقدان نوشتند، و مهمتر، به گفته‌ی هرمان بروخ از آثار خود متونی نقادانه پدید آوردند.

9- P. Ricoeur, *Temps et récit, vol 3 Le temps raconté,* Paris. 1985, pp 184-202.

10- O. Wilde, *The Worls,* London, 1961, pp 948-998.

۲. هنر و ارتباط

اکنون به چارچوبی مفهومی نیازمندیم تا بتوانیم جنبه‌های گوناگون زیبایی‌شناسی امروز را در آن جای دهیم. آشکارا چنین چارچوبی نمی‌تواند فقط نقش یک فهرست مطالب را ایفاء کند، بل شکل‌دهنده و بیانگر شیوه‌ی رویارویی ماست با مسائل، و مهمتر از این، خود تجربه‌ای است روش‌شناسانه. برای این رشته درس‌ها چارچوبی برگزیده‌ام که به گمانم به مهمترین نکته‌ها پاسخ می‌دهد، اما نه به تمامی آن‌ها. در این درس اشاره‌ی مختصری دارم به این نکته که چگونه مسائل زیبایی‌شناسانه‌ای از حوزه‌ی کارآیی و اقتدار معنایی این چارچوب دور می‌مانند، و پاسخ به این پرسش که ما برای طرح آن مسائل چه باید بکنیم، می‌ماند برای واپسین درس. چارچوب پیشنهادی من، بر این اصل استوار است که هنر یک کنش ارتباطی است. هرگاه تجربه‌ی آفرینش و دریافت هنر را به کارکرد ارتباطی آن تقلیل دهیم، چارچوب یا شِمای ارتباطی کارآیی زیادی می‌یابد، بی‌آنکه به همه‌ی مسائل پاسخ دهد. اما اگر مسائل زیبایی‌شناسانه را، حتی از جنبه‌هایی خاص، فراتر از آن کارکرد ارتباطی بدانیم، که به راستی چنین نیز هست، آنگاه ناگزیر می‌شویم تا راهی تازه جستجو کنیم. راهی که نمایانگر «راز اثر هنری» باشد.

پرسیدنی است که با گزینش یک طرح یا شماءِ ارتباطی چه امکاناتی در فهم اثر گشوده می‌شود؟ اجازه بدهید پیش از هر پاسخی، به یاری یک مثال، نشان دهم که باور به وجود اثر هنری بیرون از ارتباط تا چه حد مشکل‌ساز است. صادق هدایت یکی از بزرگترین هنرمندان ایرانی این سده، در **بوف کور**، رمانی که شاهکارش محسوب می‌شود، بارها نوشت که فقط برای سایه‌ی خودش که به دیوار افتاده می‌نویسد. دلایلی بسیار قوی در دست داریم که باور کنیم این فقط گفته‌ی شخصیت اصلی **بوف کور** نیست بل اصل راهنمای هدایت در نوشتن این رمان است. نفرت از دنیایی که از پشت آن دیوار آغاز می‌شد، و فاصله‌ای که ذهن نویسنده را از «دنیای رجاله‌ها» جدا می‌کرد، شکل‌دهنده‌ی زندگی و شخصیت هدایت بود. بنا به اسناد زیادی، از آن میان نامه‌های هدایت، و نیز خاطرات دوستان و نزدیکانش می‌توانیم همانندی‌هایی میان راوی بوف کور و نویسنده‌اش بیابیم، که مهمترین آن‌ها ــ یا دستکم یکی از مهمترین آن‌ها ــ فاصله‌ی ژرف نویسنده است با محیطی که در آن پرورش یافت، و درآمیزه‌ای شگفت‌انگیز از دلدادگی و نفرت، نیاز و وازدگی، سرانجام از آن دور شد. نویسنده فقط برای سایه‌اش می‌نوشت، اما نوشته‌اش را با هزاران مصیبت چاپ می‌کرد، حتی به سرمایه‌ی شخصی، یا وام مالی، و خارج از ایران. هدایت از بی‌توجهی نسبت به نوشته‌هایش دل‌آزرده و

خشمگین بود. شاید این نظر کسانی که خودکشی او را ناشی از این بی‌توجهی خوانندگان و ناقدان به آثارش دانسته‌اند اغراق‌آمیز باشد، اما به هر رو می‌توان به سادگی اثبات کرد که او از این نکته چه آزارها دیده بود، و چه لطمه‌ها از این رهگذر به کار آفریننده‌اش وارد آمده بود. اکراه او از دنیای «آدم‌های پست و عوام» تا حدودی ناشی از این بود که برای دیگران می‌نوشت، و می‌کوشید تا با آن‌ها ارتباط برقرار کند اما از سوی آنان پذیرفته نمی‌شد. یعنی تلاش در ایجاد ارتباط داشت، اما تمام کوشش‌هایش در این راه به شکست می‌انجامید. حتی در تنهایی مطلق خود در آن اتاق ــ کاملترین فضایی که ادبیات معاصر ایران خلق کرده ــ می‌خواست با سایه‌اش ارتباط یابد تا خود را به او معرفی کند، به «سایه‌اش»، یعنی به چیزی که خودش نبود، چیزی که هنوز او را نمی‌شناخت و لازم بود که به آن معرفی شود. هنر از این لزوم ارتباط با دیگری، از این نیاز و اشتیاق سوزان به گفتگو، به معرفی کردن خویش آفریده می‌شود، حتی اگر آفریننده‌اش در لحظه‌ی آفرینش هیچ به این الزام نیاندیشد. حق با میخاییل باختین است که می‌گفت: «برای انسان چیزی هراس‌آورتر از نبودن پاسخ نیست». تا روزی که وان‌گوگ قلم‌مو و ماله را بر بوم می‌نهاد و آن‌ها به حرکت در می‌آورد، کارش بیرونِ آگاهی خودش، یا خواست‌هایش، یا نقشه‌ها و نیت‌هایش، کاری بود ارتباطی، ارتباط نه فقط با کسانی که او بشناسد، یا بپسندد. تنها زمانی که هنر وجود نداشته باشد، گسسته از ارتباط است. اگر کسی چون ماکس برود باشد که خواست دوستش را محترم بداند، و دست‌نوشته‌های او را بسوزاند رشته‌ی ارتباط قطع می‌شود، اما دیگر چیزی جز خاکستر هم باقی نخواهد ماند. به این اعتبار یک شِمای ارتباطی می‌تواند به مسائل زیبایی‌شناسانه‌ی هر دو سویه‌ی آفرینش و دریافت پاسخ دهد، و چارچوبی کامل و بسنده باشد برای طرح معضل‌های فلسفه‌ی هنر. پس چرا من از این نکته یاد کردم و یک شِمای ارتباطی به همه‌ی مسائل پاسخ نمی‌دهد و نکته‌هایی فراتر از آن در زیبایی‌شناسی پدید می‌آید؟

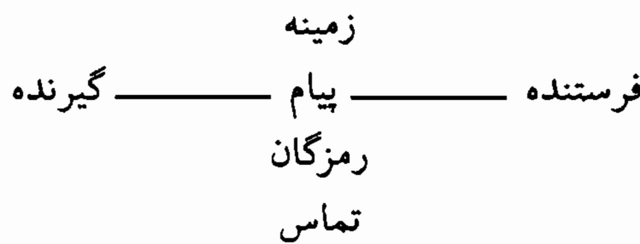
تا زمانی که فرستنده‌ای (در بحث ما هنرمندی) پیامی را برای گیرنده‌ای (مخاطبی) می‌فرستد، بحث از شِمای ارتباطی قادر به روشن کردن معضل‌های زیبایی‌شناسانه‌ای که برای این دو سویه‌ی پیام ایجاد می‌شود هست. همانطور که گفتم حتی اگر هنرمند به این ارتباط باور نداشته باشد، یا خواهان آن نباشد، هنر کارکردی ارتباطی می‌یابد، و می‌توان از راه چنان طرح و شِمایی آن را بازشناخت. اما اگر توجه ما یکسر متوجه‌ی پیام اثر، آن هم شکل زیبایی‌شناسانه‌ی آن باشد، آنگاه می‌توان دید که در بررسی شماری از معضل‌ها و مساله‌ها شِمای ارتباطی کارآیی خود را از دست می‌دهد. اگر فرض کنیم که

پیام هنرمند از راه شکل اثر، یا از هر راه دیگری (مثلاً توجه به زمینه‌ی اجتماعی، یا تاریخی، یا روان‌شناسانه‌ی پیدایی آن) از جانب مخاطب به طور کامل درک شدنی است، شِمای ارتباطی بسنده خواهد بود. در چنین حالتی حتی می‌توانیم به تعداد بسیار زیادی از دلالت‌های ضمنی پیام توجه کنیم که سرانجام در شِمای مفهومی ما جای خواهند گرفت. اگر مخاطب یا گیرنده‌ی پیام به هر دلیل نتواند به سرعت تمام آن دلالت‌های ضمنی را دریابد (که بیشتر نیز چنین رخ می‌دهد) این ناتوانی به معنای کاستی روش‌شناسانه‌ی تکیه بر شِمای ارتباطی نخواهد بود، بل تنها دشواری کار را نشان می‌دهد. اما اگر پیام اساساً چیزی «رازآمیز» باشد، از صراحت معنایی بگریزد، و به ادراک حسی و حتی بخردانه در نیاید، و در آن نه فقط معنا یا معناهایی ظاهری بل سلسله مفاهیمی درونی و باطنی نهفته باشد، و به گفته‌ی مارتین هیدگر «اشارتی روی پنهان کرده باشد، که چیزی نمی‌گوید اما از چیزی ناگفتنی خبر می‌دهد»، آنگاه ما از قلمرو ارتباط می‌گذریم، و به جهانی اسرارآمیز گام می‌نهیم. در چنین حالتی یک شِمای ارتباطی کارآیی خود را از دست می‌دهد. ادعای من این است که در میان تمامی عملکردهای فرهنگی، یک کنش و تجربه‌ی خاص هست که در آن پیام رازآمیز است و به طور کامل درک نمی‌شود، و این کنش همان «عمل زیبایی‌شناسانه» یا تجربه‌های آفرینش و دریافت اثر هنری‌است. شناخت‌هنر همچون‌کنش و تجربه‌ای‌ارتباطی تامرحله‌ای‌ممکن‌و ضروری هست، اما از جایی تکیه به این روش برای رسیدن به هدف و مقصود کافی نیست. ما در آخرین درس خود به این موقعیتی که کنش هنری همچون ارتباط را بی‌اعتبار می‌کند، خواهیم‌پرداخت. اما تا به‌آنجا برسیم، می‌توانیم براساس بحث «هنر چون کنش ارتباطی» نکته‌های بسیار مهمی راکه در فلسفه‌ی هنر امروز مطرح هستند، پیش بکشیم، و شاید با طرح توانایی‌های یک شِما یا نظریه‌ی ارتباطی، سرانجام در بهترین حالت از وجود پاری از آن‌مواردباخبرشویم‌که‌این‌شِما یانظریه، درقلمرو زیبایی‌شناسی، ناتوان‌ازفهم آن‌هاست.

آن نظریه‌ی ارتباطی که من اساس بحث خود را بر آن استوار می‌کنم، به گمانم کامل‌ترین نظریه‌ای است که تاکنون در این مورد ارائه شده است. این نظریه را که به ویژه در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی بسیار به کار رفته و به اصطلاح امتحان پس داده، رومن یاکوبسن زبان‌شناس برجسته‌ی روسی طرح کرده است.[11] دیاگرام ارتباط زبانی‌ای که

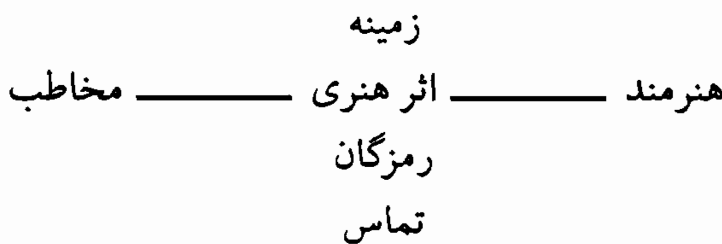
11- R. Jacobson, "Linguistique et poétique" in *Essais de linguistique générale,* Paris. 1981, pp 209-248.

یاکوبسن پیش کشیده چنین است:



یک فرستنده‌پیامی را برای گیرنده‌ی پیام می‌فرستد؛ این پیام زمینه‌ای دارد، و به این زمینه ارجاع می‌شود.؛ با رمزگان زبانشناسانه‌ای ارائه می‌شود که معمولاً میان هر دو سویه‌ی ارتباط مشترک است؛ از راه خاصی و با ابزاری معیین دریافت، و تماس با آن ممکن می‌شود، مثلاً از راه گفتار، یا نوشتار.

می‌شود بر اساس طرح یاکوبسن که او آن را فقط ناظر بر ارتباط زبانی مطرح کرده است، دیاگرام زیر را رسم کرد:



هنرمند می‌تواند بیش از یک نفر باشد، مثال مشهورش فیلمی سینمایی است که محصول کاری است گروهی، و همین نکته موجب مباحث بسیار جالبی میان نظریه‌پردازان سینمایی شده است. زمینه می‌تواند به موقعیت‌های تاریخی و اجتماعی‌ای مرتبط به روزگار زندگی هنرمند مرتبط شود، که در این صورت کشف مواردی از آن ممکن است، اما ادراک کاملش نه فقط مشکل، بل از جنبه‌هایی ناممکن است. در زیبایی‌شناسی مدرن مقصود از زمینه بیشتر یا زمینه‌ی دریافت متن است، و یا مکالمه‌ی دو زمینه از راه امروزی کردن افق معنایی گذشته. رمزگان در نهایت نمایانگر نظام‌های نشانه‌شناسانه‌ای است که اثر در پیکر آن‌ها شکل گرفته است، و به یاری آن‌ها پیام درک می‌شود، یا باید درک بشود. تماس نیز نمایانگر رسانه‌ای است که اثر هنری در قالب آن ارائه و شناخته می‌شود.

یاکوبسن در طرح زبان‌شناسانه‌ی خود برای هر یک از موارد شش‌گانه‌ی نظریه‌اش کارکردی قائل شد، یعنی نسبت به اینکه توجه به کدام یک از موارد متمرکز شود نقش ویژه‌ای را پیش کشید:

ارجاعی

عاطفی ـــــــــ ادبی (poetique) ـــــــــ کوششی

فرازبانی

کلامی

اگر ما از زاویه‌ی دید فرستنده (مثلاً نیّت او در طرح معانی خاصی، یا موقعیت زبان‌شناسانه‌ی او در طرح پیام، یا...) بحث کنیم توجه خود را متمرکز بر جنبه‌ی عاطفی زبان کرده‌ایم، یا اگر از زاویه‌ی زمینه‌ی دلالت‌ها به پیام توجه کنیم کارکرد ارجاعی پیام را برجسته کرده‌ایم، و به همین شکل دقت به هر یک از موارد چهارگانه‌ی دیگر در حکم تأکید بر کارکرد زبان‌شناسانه‌ی ویژه‌ای است. می‌توان نظریه‌ها و معضل‌های زیبایی‌شناسی امروز را در هر یک از این موارد و کارکردهای آن جای داد. هر چند در نگاه نخست بیش از حد ساده‌گرایانه می‌آید، اما می‌توان مثلاً نظریه‌های ادبی اصلی و مهم معاصر را این سان به کارکردهای مورد بحث مرتبط دانست: دیدگاه رمانتیک متوجه‌ی ذهن و زندگی هنرمند است و کارکرد عاطفی. دیدگاه مارکسیستی (و از نظرگاهی ویژه دیدگاه فمینیستی در نقادی هنری) متوجه‌ی زمینه‌ی اجتماعی و تاریخی است و بر کارکرد ارجاعی متمرکز می‌شود. آثار فرمالیست‌های روسی، و تا حدودی نوشته‌های ناقدان مکتب مشهور به «نقد نو» متوجه‌ی خود پیام است و کارکرد هنری آن. مساله‌ی آن‌ها ماهیت کنش آفریدن است، چون موردی در خود، متمایز و منزوی. دیدگاه ساختارگرایی کلاسیک (نخستین آثار بارت، نوشته‌های گرماس و برمون) متوجه‌ی رمزگان زبانشناسانه و بیانی است، رمزگانی که برای ساختن معنا به کار می‌روند. آثار مکتب زیبایی‌شناسی دریافت و پدیدارشناسی متوجه‌ی تجربه‌ی گیرنده‌ی پیام یعنی خواننده و مخاطب است، از تلاش او در ساختن افق دلالت‌های معنایی متن بحث می‌کند و به کارکرد کوششی مرتبط می‌شود. سرانجام آثاری که در زمینه‌ی تاثیر دگرگونی‌های تکنولوژیک بر ابزار بیان ادبی و هنری نوشته شده‌اند دستکم از جنبه‌های مهمی متوجه تماس و کارکرد کلامی هستند.

بهترین نمونه‌های نقادی در هر یک از این آیین‌ها یکسویه و سخت‌گیرانه بر یکی از آن موارد و کارکردها متمرکز نشده‌اند، و چنان نیستند که به طور کامل نقش جنبه‌های دیگر را منکر شوند، بل به ضرورتِ بحث بر جنبه‌های دیگر نیز توجه می‌کنند. در واقع در آن‌ها جنبه‌ای که از نظر ناقد، بنیادین و تعیین‌کننده است معلوم شده، ولی تاثیر گاه بسیار مهم جنبه‌های دیگر نیز از نظر دور نمانده است. دسته‌بندی مساله‌ها و معضل‌های

فلسفی و زیبایی‌شناسانه در موارد شش‌گانه‌ای که براساس طرح یاکوبسن پیش کشیدم نباید موجب پندار باطل جدایی مطلق آن‌ها از یکدیگر شود. دسته‌بندی ما تلاشی است روش‌شناسانه (و به همین دلیل هم از آغاز از «شِمای مفهومی» یاد کردم)، و چنان طبقه‌بندی‌ای است که می‌توانیم به یاری‌اش دقیق‌تر تمایز مساله‌ها را بشناسیم.

کتاب‌شناسی درس دوم

۱. درباره‌ی مدرنیسم

کتاب زیر یکی از مهمترین ماخذ است:

M. Bradbury, J. McFarlane eds, *Modernism 1890-1930,* London, 1976 (1983).

برگردانِ برخی از نوشته‌های این مجموعه در نشریه‌ی زیر آمده است:

زنده‌رود، ***فصلنامه‌ی فرهنگ، ادب و تاریخ***، ۳-۲، زمستان ۷۱، بهار ۷۲، صص ۹۷-۹.

مقاله‌ها عبارتند از «نام و سرشت مدرنیسم» نوشته‌ی م. برادبوری و ج. مک‌فارلین، برگردان ا. میرعلایی، «سالشماری مدرنیسم» نوشته‌ی ج. مک‌فارلین، ر. یانگ، برگردان ب. آشتیانی، «جغرافیای مدرنیسم» نوشته‌ی م. برادبوری، برگردان ج. حبیبی دهکردی.

کتاب زیر از تحول نقاشی مدرن بحث می‌کند:

ر. پاکباز، ***در جستجوی زبان نو***، تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید، تهران ۱۳۶۹.

کتاب زیر در شناخت هنرهای تجسمی مدرن کارآست:

ه. رید، ***فلسفه هنر معاصر***، برگردان م. فرامرزی، تهران، ۱۳۶۲.

فرهنگ‌های زیر در شناخت چهره‌های اصلی مدرنیسم کارآیند:

J. Wintel ed, *Makers of Modern Culture*, London, 1981.

J. Wintel ed, *Makers of Nineteenth Century Culture 1800-1914*, London, 1982.

H. Osborne ed, *The Oxford Companion to Twentieyh Century Art,* Oxford UP 1981 (1990).

۲. در نسبت مدرنیسم با مدرنیته

کتاب‌های زیر در درک مدرنیسم، و نسبت ـ و به ویژه تفاوتِ ـ آن با مدرنیته کارآیند:

A. Tourain, *Critique de la modernité,* Paris. 1992.

J. Habermas, *Le discours philosophique de la modernité,* tra. Ch. Bouchindhomme er R. Rochlitz,Paris, 1988.

H. Meschonnic, *Modernité, Modernité,* paris, 1988.

Ch. Taylor, *Le malaise de la modernité,* tra. Ch Melancon, Paris, 1994.

J. Le Rider, *Moderniteé Viennoise et crises de l'identité,* Paris, 1990.

ب. احمدی، ***مدرنیته و اندیشه‌ی انتقادی***، تهران، ۱۳۷۳.

مقاله‌های نشریه‌ی Modernité به سردبیری ایو واده که در بوردو (فرانسه) منتشر می‌شود، و یکسر در مورد مدرنیته و مدرنیسم است، به ویژه مقاله‌های شماره‌ی پنجم آن (به تاریخ ۱۹۹۴) سودمند است.

۳. درباره‌ی شِمای ارتباط.

مهمترین نوشته، مقاله‌ی یاکوبسن است، که برگردان فارسی آن نیز منتشر شده است.

ر. یاکوبسن و دیگران، ***زبانشناسی و نقد ادبی***، برگردان م. خوزان، ح. پاینده، تهران، ۱۳۶۹، صص ۸۶-۷۵.

برگردان فرانسوی مقاله‌ی یاکوبسن در:

R. Jacobson, 'Linguistique et poétique' in *Essais de linguistique génétale,* Paris. 1981, pp 209-248.

و نیز نگاه کنید به:

ب. احمدی، از ***نشانه‌های تصویری تا متن***، تهران، ۱۳۷۱، صص ۱۴۳-۱۳۶.

اومبراتو اکو در کتاب زیر شِمای یاکوبسن را کامل‌تر کرده است:

U. Eco. *La structure absente,* tra, U. Esposito-Torrigiani, Paris, 1988.

دو کتاب زیر در شناخت نظریه‌ی ارتباط کارآیند:

م. محسنیان راد، ***ارتباط‌شناسی***، تهران، ۱۳۶۹.

P. Watzlawick, J. Helmick Beavin, D. D. Jackson, *Pargmatics of Human communication,* New York, 1967 (1989).

کتاب زیر نقدی است به نظریه‌های ارتباط، اما اشاره‌ای به نظریه‌ی یاکوبسن ندارد:

L. Sfez, *Critique de la communication*, Paris, 1988 (1992).

در کتاب زیر نظریه‌ی ارتباط یاکوبسن مورد بحث قرار گرفته است:

R. Bradford, *Roman Jakobson: Life, Language, Art,* London, 1994.

و در کتاب زیر نکته‌هایی دیگر از آراء یاکوبسن که به ارتباط نیز مربوط می‌شوند، بررسی شده است:

A. Wilden, *System and Structure, Essays in Communication and Exchange,* New York, 1972 (1980).

کتاب زیر تا حدودی بر بنیان نظریه‌ی ارتباط یاکوبسن استوار شده است:

R. Selden, *A Reder Guid to Contemporary Literary Theory,* New York, 1985 (1989).

برگردان فارسی کتاب بالا:

ر. سلدن، ***راهنمای نظریه ادبی معاصر***، برگردان ع. مخبر، تهران ۱۳۷۲.

۲

دشواری‌های تعریف زیبایی

درس سوم

۱. زیبایی و ایده در مکالمه‌های افلاطون

۲. زیبایی و تقلید در کتاب ارسطو

۳. زیبایی و مکاشفه از نظر فلوطین

درس چهارم

۱. زیبایی و والایی در رساله‌ی برک

۲. زیبایی و والایی در سومین سنجش کانت

درس سوم

۱. زیبایی و ایده در مکالمه‌های افلاطون

مفهومِ زیبایی آرمانی در فلسفه‌ی هنر امروز مطرح نمی‌شود، و کسی از میان فیلسوفان دوران ما پرسش «زیبایی چیست؟» را مطرح نمی‌کند. این سئوالی است که دیگر فقط به تاریخ زیبایی‌شناسی مربوط می‌شود. امروز نمی‌توان تعریفی نهایی و قطعی از زیبایی ارائه کرد. ما دیگر نه امکان دادن پاسخی یکه به این پرسش ساده‌ی سقراط را داریم، و نه حتی به گونه‌ای ناآگاهانه در پی چنین پاسخگویی‌ای برمی‌آییم.[1] اما تا زمان کانت، و حتی تا نیمه‌های سده‌ی نوزدهم، هنوز تصوری از امکانِ یافتن پاسخی قطعی در سر فیلسوفان وجود داشت. برای درک این نکته که چرا این پرسش امروز بی‌پاسخ است، شاید بد نباشد که به پاسخ‌های اصلی فیلسوفان گذشته به سئوال «زیبایی چیست؟» دقت کنیم. با توجه به تفاوت میان پاسخ‌های فیلسوفان روزگار باستان با زیبایی‌شناسان کلاسیک شاید بتوان به نکته‌هایی در مورد مسائل زیبایی‌شناسی امروز پی برد. در این درس به پاسخ‌های بزرگترین متفکران روزگار باستان دقت می‌کنیم، و در درس آینده به پاسخ کانت که یکی از مهمترین سخنگویان زیبایی‌شناسی کلاسیک است.

زیبایی در مکالمه‌های افلاطون فقط در آثار هنری مجسم نمی‌شود. آنچه ما امروز اثر هنری می‌خوانیم برای افلاطون یکی از نتیجه‌های کار و تولید آدمی بود، در حد تخنه (Tekhne) یا فن جای می‌گرفت، و هیچ تفاوتی با دیگر فرآورده‌های فن‌آوری انسانی نداشت. درست به همین دلیل افلاطون می‌توانست چنان ساده و راحت درباره‌ی نتایج اجتماعی اثر هنری نظر دهد. او بارها در مکالمه‌های گوناگونش زیبایی را از دیدگاه سودمندی (chresimon) بررسی کرد. اما این نکته نیز مهم است که جدا از این داوری

1- J. Lacost, *L'idee de beau*, Paris, 1986, p 3.

کارکردگرا، از نظر افلاطون ادراک و تعریفِ زیبایی چنان معضل کلیدی‌ای است که هرگاه رازش گشوده شود، امکان فهم نکته‌های بسیاری در گستره‌ی آفرینندگی و تولید انسانی فراهم می‌آید، و یکی از این نکته‌ها اثر هنری است. موضوع یکی از مکالمه‌های دوره‌ی نخست آثار افلاطون به نام **هیپیاس بزرگ**، زیبایی (kalon) است.[۲] این مکالمه‌ای است میان سقراط و هیپیاس سوفیست، و خیلی خوب نوشته شده، چون طنز سقراط در آشکار کردن نادرستی‌های روش هپیاس، و فروتنی بیش و کم شیطنت‌آمیز او در برابر خودستایی‌های هیپیاس جنبه‌ی ادبی جذابی به مکالمه داده است. واپسین جمله‌ی سقراط، در این مکالمه‌ای که سرانجام هم به نتیجه‌ی قطعی و پاسخی نهایی نمی‌رسد، این است: «زیبا دشوار است». ادعای هیپیاس در تمام جریان مکالمه این است که او زیبایی را در عمل، یعنی در خطابه‌ها و کارهایش می‌آفریند، و آشکارا از دقت فلسفی سقراط و روش بحث او دلزده است. بحث که پیش می‌رود، مواردی غیر از اثر هنری زیبا خوانده می‌شوند، مواردی چون چنگ، دختران جوان (که البته این مثال هیپیاس است)، مادیان، و حتی ظرف و دیگی سفالی که درست ساخته شده باشد. سقراط می‌گوید که این همه می‌توانند زیبا باشند، اما به هر حال «خودِ زیبایی» نیستند. پس خودِ زیبایی چیست وکجاست؟ ما به طور معمول تمام مواردی را که زیبا می‌خوانیم با هم مقایسه می‌کنیم، و آن‌ها را به زیباتر و زشت‌تر تقسیم می‌کنیم، یعنی به وجود پایگانی در بحث از زیبایی باور داریم.[۳] اما هیچ پایگانی بدون ضابطه‌ی نهایی شکل نمی‌گیرد. معیار داوری میان چیزهای زیبا چیست؟ از اینجا کار سقراط تلاش برای یافتن معیار یا «زیبایی اصلی» است، و در این راه فرض‌ها و احکام گوناگونی را می‌آزماید. آیا زیبایی شکلی است متناسب؟ سقراط می‌گوید که زیبایی نمی‌تواند «تناسب» باشد، چون تناسب سبب می‌شود که چیزها زیبا بنمایند، و از آنجا که علت چیزی نمی‌تواند خود آن چیز باشد پس تناسب نمی‌تواند خودِ زیبایی باشد. گذشته از این با چنین فرضی سرانجام روشن نمی‌شود که چرا چیزهای متناسب گاه زیبا به نظر می‌آیند و گاه زشت.[۴] البته مفاهیم تناسب، تقارن، توازن و ایجاز نکته‌های مهمی در زیبایی‌شناسی هستند، اما سقراطِ افلاطون آن‌ها را «خودِ زیبایی» نمی‌داند. این تفاوت‌گذاری تنها بیانگر دقتی فلسفی در بحث نیست، بل سده‌هاست که نتایج مهمی در بحث از نسبت هنر و علوم به بار آورده

۲- افلاطون، دوره *آثار*، برگردان م. ح. لطفی، تهران، ۱۳۶۷، ج ۲، صص ۶۰۲-۵۶۲.

۳- پیشین، صص ۵۷۹-۵۷۸.

۴- پیشین، ص ۵۸۶.

است، به عنوان مثال در آغاز سده‌ی نوزدهم سر ویلیام روان هامیلتون در سخنرانی‌ای درباره‌ی نجوم گفت که به نظر او هنر و ریاضیات همانند یکدیگرند، چرا که در هر دو مفاهیم تناسب، تقارن و توازن نقش مهمی دارند. در روزگاری نزدیک تر به ما جی. اچ. هاردی نیز گفته است: «روال کار ریاضی‌دان نیز چون نقاش و شاعر آفرینش زیبایی است، و [در کار هر دو دسته] ایده‌ها باید متناسب بیان شوند. زیبایی آزمون نخست است».[۵] سقراطِ افلاطون در ادامه‌ی بحث خود نشان می‌دهد که زیبایی، سودمندی هم نیست، و با لحنی که تا حدودی همانند لحن کانت است، از این نظر خود دفاع می‌کند. او می‌گوید که سودمندی و نیکی (agathos) زاده‌ی زیبایی هستند، و نمی‌توانند خود آن باشند[۶] آنگاه پرسشی سر بر می‌آورد که به راستی یادآور بحث کانت است: آیا زیبایی لذت است؟ از دیدن چیزهای زیبا لذت می‌بریم، آیا می‌توانیم به یاری مفهوم لذت پاسخی برای پرسش اصلی خود بیابیم؟ هومر در سرآغاز کتاب نهم *ادیسه* از زبان اولیس به کنایه گفته بود که زیبایی و هنر با لذت مرتبط هستند، و این نظری رایج میان یونانیان بود. اما افلاطون از زبان سقراط می‌پرسد پس چرا ما تمامی چیزهای بی‌شماری را که لذت می‌آفرینند، زیبا نمی‌خوانیم؟ اگر زیبا را لذتی خاص که سودمند است بخوانیم، باز با همان مانعی روبرو می‌شویم که پیش‌تر در برابرمان قرار داشت، سودمندی نتیجه و معلول زیبایی است و نه خود آن.[۷] در کتاب دوم *قوانین*، افلاطون به این مساله باز می‌گردد، و می‌نویسد که معیار ارزش هنر لذت نیست، بل درستی است، و مقصودش از درستی «آن برابری است که هر اثر هنری باید از حیث اندازه و دیگر خصائص با سرمشق داشته باشد».[۸] در ادامه‌ی بحث یکی از نخستین احکام نقادی هنری در فرهنگ غرب مطرح می‌شود: «هر که بخواهد به هنگام داوری درباره یک شعر یا یک قطعه موسیقی به خطا نرود باید اولاً بداند که آن قطعه چه چیز را می‌خواهد مجسم سازد، و در ثانی آن چیزی را که آن قطعه می‌خواهد مجسم کند، بشناسد. کسی که از این دو بی‌خبر باشد و نداند که آن قطعه شعر یا موسیقی تصویر چه چیزی را می‌خواهد بنماید، از تشخیص اینکه آیا شاعر یا موسیقیدان توانسته است اثر درستی بوجود آورد یا نه، ناتوان خواهد بود».[۹]

5- W. B. Stanford, *Enemies of Poetry*, London, 1980, p 53.

۶- افلاطون، *دوره آثار*، ص ۵۹۰.

۷- پیشین، ص ۶۰۰.

۸- پیشین، ص ۲۰۸۴.

۹- پیشین، ص ۲۰۸۵.

در **مکالمه‌ی *مهمانی*** که یکی از مشهورترین نوشته‌های افلاطون است از زاویه‌ای دیگر با زیبایی روبرو می‌شویم. این بار زیبایی نه علت بل معلول است. در این مکالمه بارها زیبایی نتیجه‌ی عشق (eros) خوانده شده است. البته به گمان افلاطون زیبایی از هر دو سویه‌ی زندگی اروس که زاینده‌ی عشق شهوانی و عشق راستین است، زاده نمی‌شود: «هر اروسی را نمی‌توان ستود بلکه تنها اروسی زیبا و در خور ستایش است که ما را بر آن دارد که به طرزی زیبا دوست بداریم».[۱۰] اما در ادامه‌ی بحث مقصود افلاطون از این «طرز زیبا» روشن نمی‌شود. باز این نکته را یادآوری کنم که اینجا هم زیبایی هنری به معنای امروزی آن مورد بحث نیست، بل سخن از «زیبایی طبیعی» است. در هیچ یک از مکالمه‌های افلاطون واژه‌ی زیبایی تا این حد تکرار نشده که در *مهمانی*، زیرا مدام عشق، زیبایی و «درست انجام دادن کار» مترادف یکدیگر به کار رفته‌اند. هنگامی که مکالمه رو به پایان دارد، وقتی زیبایی از زبان میزبان یعنی آگاتون با نیکی یکی پنداشته می‌شود، سقراط از زنی به نام دیوتیما یاد می‌کند و می‌گوید که این زن «در مساله‌ی عشق استاد من بود» و کراماتی نیز داشت، که از آن میان یکی هم این بود که بلای طاعون را از سر مردم آتن ده سال دور نگه داشته بود. سقراط پس از شرح گفتگویش با دیوتیما در مورد زیبایی گفته‌ی او را نقل می‌کند: «هدف عشق بر خلاف آنچه تو می‌پنداری خود زیبایی نیست... بارور ساختن زیبایی است».[۱۱] او در توضیح این نکته، زیبایی و کوشش برای بارور کردن آن را به جاودانگی مرتبط می‌کند: آنکه در راه عشق تمام مراحلی را طی کرد که در آن‌ها با موارد زیبای بسیار آشنا شد، سرانجام «در پایان راه» با زیبایی شگفت‌آوری روبرو می‌شود که هستی پاینده و جاودانه است، نه به وجود می‌آید و نه از میان می‌رود. چنین نیست که این زیبایی گاه زیبا باشد وگاه نه، از جنبه‌هایی زیبا باشد و از جنبه‌هایی چنین نباشد، خلاصه نسبی نیست، مطلق است «چیزی است در خویشتن و برای خویشتن که همواره همان می‌ماند و هرگز دگرگونی نمی‌پذیرد، و همه‌ی چیزهای زیبا فقط بدان سبب که بهره‌ای از او دارند زیبا هستند...».[۱۲] اینجا سقراطِ افلاطون از ایده‌ی زیبایی یاد می‌کند، یعنی از آن زیبایی اصلی و نهایی که هر چیز زیبا در این جهان، زیبایی خود را از او دارد.

با اختراع ایده که به نظر نیچه و هیدگر خطای نخستین و بزرگ افلاطون بود، حقیقت که

۱۰- **پیشین**، ص ۴۲۸.

۱۱- **پیشین**، ص ۴۵۸.

۱۲- **پیشین**، ص ۴۶۴.

قابل شناخت و موردی محسوس بود، تبدیل شد به چیزی فراحسی. یعنی حقیقت چیزی دانسته شد بارها مهمتر از آنچه حس می‌شناسد، و عقل بدان راه می‌برد. این‌سان هنر که پیش از هر چیز به حس و پدیدارهای محسوس وابسته است، در قیاس با زیبایی طبیعی بی‌اعتبار می‌شود. چراکه ایده‌ی زیبایی به زیبایی طبیعی مرتبط می‌شود، سپس از راه بازسازی هنری در اثر هنری جلوه‌ی مجدد می‌یابد. هر چیز طبیعی یا مصنوع جلوه‌ای (یا به زبان افلاطون در **جمهوری** تقلیدی) است از ایده، و هنر تقلیدی است از این تقلید، که به این ترتیب دو بار از حقیقت دور افتاده است. پس مطلق زیبایی در این جهان وجود ندارد، نه حس و نه دانسته می‌شود. شناخت ما از آن صرفاً به نمودها و جلوه‌هایش وابسته است. یکی از ساده‌ترین شکل‌های بیان این نکته را می‌توان در مکالمه‌ی ***فایدون*** یافت، آنجا سقراط می‌گوید: «... به نظر من چنین می‌آید که وقتی که چیزی زیباست، یگانه علت زیبایی آن، این است که از «خود زیبایی» چیزی در آن است و به عبارت دیگر از خود زیبایی بهره‌ای دارد...»،[۱۳] و می‌افزاید که اطمینان دارد این پاسخی است مطمئن به پرسش علت زیبایی. این‌سان «ایده‌ی زیبایی» فراتر از تمامی مواردی که ما زیبایی‌شان می‌خوانیم وجود دارد. همانطور که هیدگر در رساله‌ی ***آیین افلاطون درباره‌ی حقیقت*** و نیز در کتاب **نیچه** گفته است، میان اختراع ایده و ابداع ایده‌ی مطلق، یعنی مورد برتر و نامحسوس که به نیکی، چون ایده‌ی نهایی امکان وجود می‌دهد، فاصله‌ای نیست. در بسیاری از مکالمه‌های افلاطون نیز زیبایی و نیکی با هم مترادفند. به عنوان مثال به مکالمه‌ی **تهته‌تئوس** دقت کنید: «زیرا کسی که سخنی به این زیبایی بگوید هم خوب است و هم زیبا».[۱۴]

به نظر افلاطون هنر و آفرینشِ زیبایی محصول از خود به درشدگی هنرمند در لحظه‌ی آفرینش هنری است. این نکته ما را به مفهوم «الهام» می‌رساند که در درس‌های بعدی خواهید دید که چقدر برای رمانتیک‌ها و فیلسوفان سده‌ی نوزدهم مهم است. زیباترین بحثی که افلاطون در مورد الهام و آفرینش هنری کرده در مکالمه‌ی ***ایون*** جای دارد. در این مکالمه سقراط می‌گوید که شاعران به نیروی الهام در حالت جذبه و از خود بی‌خبری با خداوند شعر ارتباط می‌یابند، و به سان حلقه‌ای از زنجیری آهنین که با سنگ مغناطیس برخورد می‌کند، از نیروی آن برخوردار می‌شوند، حلقه‌های دیگر نیز که مفسران شعر و شنوندگان آن باشند به سهم خود در برخورد با حلقه‌ی شعر از آن نیرو

۱۳- پیشین، ص ۵۳۹.

۱۴- پیشین، ص ۱۴۲۶.

بهره می‌برند. یعنی شاعر از خود اراده‌ای ندارد، بل در حالت مکاشفه و شهود شعر می‌گوید، نکته‌ای که پس از افلاطون بارها از سوی بسیاری از شاعران تصدیق شده است. شاعر و مفسر شعر، از نظر افلاطون در حالت ویژه‌ای که می‌توان آن را الهام خواند اثر شاعرانه را پدید می‌آورند و درک می‌کنند. هر چند افلاطون اینجا از مفهوم «نبوغ» حرف نزده، اما شاید بتوان گفت که این مفهوم نیز همراه الهام می‌آید. هرگاه آفرینش همچون نتیجه‌ی الهام دانسته شود، در واقع از بخت و اقبالی سخن به میان آمده که نصیب همگان نمی‌شود و فقط جمعی از مردمان از این اقبال بهره‌مندند. یونانیان پیش از افلاطون نیز به الهام شاعرانه باور داشتند، و از الاهگانی یاد می‌کردند به نام «موز» که «دختران خاطره» بودند، و سبب پیدایی الهام شاعرانه و هنری می‌شدند. به نام همین موز است که *ایلیاد* آغاز می‌شود. هومر از این الاهگان می‌خواهد که به او یاری دهند تا بتواند سرود خشم آشیل را بسراید. افلاطون در **فایدروس** این الهام را شکلی از دیوانگی می‌داند و می‌نویسد: «نوع سوم دیوانگی هدیهٔ خدایان دانش و هنر است... اگر کسی در راه شاعری گام بنهد بی‌آنکه از این دیوانگی بهره‌ای یافته باشد و گمان کند که به یاری وزن و قافیه می‌تواند شاعر شود، دیوانگان راستین هم خود وی را نامحرم می‌شمارند و هم شعرش را که حاصل کوشش انسان هشیاری است به دیدهٔ تحقیر می‌نگرند».[۱۵] حتی ارسطو هم در **پوئتیک** از ضرورت وجود manikos یا نامتعارف بودن در کار شاعر یاد کرده، که البته این تاکیدی است بر عنصر نابخردانه‌ی هنر که به راستی کارکرد تازه‌ای از نیروی عقلانی را آشکار می‌کند.

در آثار افلاطون اثری از نظام زیبایی‌شناسانه نیست، اما می‌توان دید که برداشتی کارکردگرا از اثر هنری مطرح می‌شود، و به همین دلیل نیز آثار هنری براساس سود و زیان‌هایشان مورد داوری قرار می‌گیرند. این نکته بسیار منطقی است که هرگاه هنر را در حد سایر فنون در نظر آوریم، داوری در مورد آن نیز ناگزیر براساس کارکردهایش شکل گیرد. در **هیپیاس بزرگ** حتی یک قاشق ساخته شده از چوب انجیر زیبا شناخته می‌شود، به این دلیل که بیش از هر قاشق دیگری برای دیگ سفالی و پختن آش مناسب است. در **جمهوری** اساس استدلال افلاطون در طرد شاعران از آرمانشهرش کارکرد منفی آنان در آموزش جوانان است. به گمان افلاطون نخست باید روشن شود که «افراد جامعه‌ی ما در کودکی چه نوع سخنها و داستانها را درباره‌ی خدایان باید بشنوند و کدام نوع را نباید

۱۵- **پیشین**، صص ۱۳۱۴-۱۳۱۳.

بشنوند»، تا بعد آشکار شود که کار کدام دسته از شاعران و نویسندگان پذیرفتنی است و کار کدام قابل‌قبول نیست.[۱۶] کتاب سوم **جمهوری** شرح تحمیل نظریات است بر شاعران. جمله‌ی «باید از شاعران بخواهیم که این را بگویند، و آن را نگویند» تکیه کلام افلاطون در این کتاب است. از این رو هر چند که افلاطون شاعر با استعداد و همه فن حریف را «مردی مقدس و اعجاب‌انگیز» می‌خواند، باز او را با احترام از شهر بیرون می‌کند، و می‌گوید: «برای کشور خود شاعران ساده و ناتوان‌تر را ترجیح خواهیم داد که به تقلید مردان آزاد و شریف و پیروی از اصولی که در آغاز این بحث درباره تربیت مردان جنگی بیان داشتیم قانعند».[۱۷] در *قوانین* این سختگیری به آنجا می‌رسد که هرگونه نوگرایی و بدعت مایه‌ی فساد شناخته می‌شود: «زیرا چنین وضعی در روحیه و اخلاق جوانان این اثر را می‌گذارد که از هر چه کهنه و قدیمی است روی بر می‌گردانند و به هر چه تازه است می‌گرایند. از این رو بار دیگر می‌گویم خطری بزرگتر از این برای جامعه نمی‌توان تصور کرد که جوانان آن بدین‌گونه بیاندیشند».[۱۸] افلاطون سپس قانون خود را وضع می‌کند: «شاعر اولاً نباید در اشعار خود مطلبی بیاورد جز آنچه به حکم قانون، شایسته و زیبا و خوب شمرده شده است. در ثانی حق ندارد اشعار خود را پیش از آنکه به پاسداران قانون و داورانی که بدین منظور معین شده‌اند ارائه کند و موافقت آنان را بدست آورد، در دسترس مردم عادی بگذارد. این داوران همان کسانی هستند که برای وضع قواعد لازم درباره موسیقی و نظارت بر تربیت مردم انتخاب کرده‌ایم».[۱۹]

آشکارا در رویارویی با این روحیه‌ی استبدادی روی در هم کشیده‌اید. پس به یادتان بیاورم که حتی در دوران مدرن، و در روزگار ما نیز، باور به این نکته که کارکرد هنر بدان اعتبار می‌بخشد، به نتایجی تا همین حد استبدادی منجر شده است. اکنون به بنیان استدلال فلسفی افلاطون باز می‌گردیم، تا ببینیم که جدا از نتایج اقتدارگرای خود، حرفی دیگر هم دارد یا نه. هنر به نظر افلاطون تقلیدی است از واقعیت. اما واقعیت خود تقلیدی است از ایده. کسی که یک کوزه می‌سازد، چیزی ساخته که تقلید از ایده‌ی کوزه است. اما کسی که تصویر این کوزه را ترسیم می‌کند، در واقع تقلیدی از تقلید کرده، و به این معنا دو بار از حقیقت کوزه که همان ایده‌ی آن است دور افتاده است. بدین‌سان افلاطون نیز از معنای «تخنه» دور می‌شود، یعنی تمایزی میان فرآورده‌های فنی

۱۶- **پیشین**، ص ۹۵۱.

۱۷- **پیشین**، ص ۹۶۸.

۱۸- **پیشین**، صص ۲۲۳۹-۲۲۳۸.

۱۹- **پیشین**، ص ۲۲۴۴.

صنعتگران و پیشه‌وران با آثار هنری را می‌پذیرد، اما به سود دسته‌ی نخست، زیرا اینان در قیاس با شاعران و هنرمندان به ایده یا حقیقت نزدیکترند. نجاری که تختی می‌سازد، در واقع وحدت درونی آن تخت را می‌آفریند، تخت او یک چیز خاص در این دنیاست که حضور مادی دارد. اما نقاشی که تختی را می‌کشد، تنها تصویری فراهم می‌آورد. تصویر حقیقت چیزها را تولید نمی‌کند تنها ظاهر یا نمود آن‌ها را می‌آفرینند. حقیقت تخت یک ایده است. همین که کسی بر اساس این ایده تختی بسازد واقعیتی را آفریده است، اما تصویر این واقعیت فقط براساس آنچه دیده می‌شود، یا به زبان خود افلاطون در **جمهوری** «براساس نمودها» فراهم می‌آید، و نه براساس آنچه به راستی هست.[۲۰] نقاش، شاعر و هر آن کس که ما امروز هنرمند می‌نامیم، وهم و خیالی را می‌آفرینند، انگار تصویری را در آینه تولید می‌کنند. تصویر دیده می‌شود، یعنی بر ادراک حسی ما ظاهر می‌شود، اما واقعیت ندارد. هنرمند تنها شبح نیکی و فضیلت را می‌سازد،[۲۱] او از موضوع کارش اطلاع درستی ندارد، بی‌آنکه بداند آن‌ها خوب یا بد هستند «آن‌ها را چنان مجسم می‌سازد که به نظر مردم نادان خوب جلوه کنند».[۲۲] انتقاد افلاطون به هنرهای تقلیدی منحصر به نقد او از دوری اثر هنری از حقیقت نمی‌شود، بل اتهام‌های سنگین دیگری را نیز متوجه هنر می‌کند. نخستین این است که تقلید هنری، در شکل شعر یا نقاشی، نه تنها از حقیقت دورافتاده، بل رویکرد اصلی آن به سوی حقیرترین صفات و پست‌ترین جنبه‌های زندگی انسانی است. هنرمند به ضرورت جنبه‌های نمایشی و هنری به این موارد نازل اندیشه و کنش انسانی روی می‌آورد، زیرا این موارد بیش از آرامش نفس قابلیت انتقال دارند. پس هنر به جای آنکه آرامش روح به همراه بیاورد، در مسیری معکوس پیش می‌رود. افلاطون چند بار تکرار می‌کند که شعر شور و احساسات شدید را فرو نمی‌نشاند، بل آن‌ها را شدت می‌بخشد و بارور می‌کند. دانا کسی است که بر احساس و شور خویش لگام زند، پس هنر را با دانایی سر و کاری نیست، بل با «جزء فرودست نفس» رابطه دارد، و زیان‌های جبران‌ناپذیر در پی می‌آورد. در نمایش **غوک** آریستوفان نیز آشیلوس ظاهر می‌شود و به اوریپید ایراد می‌گیرد که تراژدی‌هایش موجب بدآموزی می‌شوند، و جوانان را به سوی بدکاری و خودکشی پیش می‌رانند. هر چند آشکار است که آریستوفان برای خنداندن تماشاگران این حرف‌ها را به دهان

۲۰- **پیشین**، ص ۱۲۵۴.

۲۱- **پیشین**، ص ۱۲۵۸.

۲۲- **پیشین**، ص ۱۲۶۰.

آشیلوس گذاشته است، اما آن زمان کسانی هم بودند که این حکم را جدی تلقی کنند. همانطور که این اتهام افلاطون را که می‌گفت هنر راستگو نیست، بسیاری از متفکران دنیای باستان، پس از او، پذیرفتند و تکرار کردند. مثلاً سولون، چند سده پس از افلاطون نوشت که شاعران اساساً دروغگویند، او واژه‌ی Pseudos را به کار برد که هر دو معنای «مورد دروغین» و قصه را می‌داد. نیچه در قطعه‌ی «درباره‌ی شاعران» در بخش دوم **چنین گفت زرتشت** می‌گوید که شاعران به دلیل کاربرد مجازهای شعری از حقیقت دور می‌افتند، اما از آنجا که زبان به گونه‌ای ناگزیر، به هر رو یکسر با این کاربرد همراه است، پس کار شاعران استثناء نیست، بل حتی مهمتر، آنان خود بدین نکته آگاهند که دروغگویند و این فضیلت آن‌هاست.[۲۳]

آیا از نظر افلاطون تمامی هنرها یکسانند، یا می‌توان میان آن‌ها تفاوت‌هایی یافت؟ در مکالمه‌ی *فیلبس* «فن موسیقی» فنی دانسته شده که در آن غلبه با موارد نامعیین و نامعلوم است که فقط اندکی از مورد معیین و معلوم با آن آمیخته است. اساس کار موسیقی‌دان یا نوازنده ورزیدگی و مهارتی است که نتیجه‌ی تمرین است، ولی در فنونی که در آن‌ها از ابزار اندازه‌گیری استفاده می‌شود، دقت نقش اساسی را دارد، همچون معماری و کشتی‌سازی.[۲۴] در مکالمه‌ی **سوفیست** برتری معماری از دیدگاهی کارکردی اثبات شده است. دسته‌ای از فنون و هنرها نتایج واقعی به بار می‌آورند، و معماری از این دسته است، چون موجب شکل‌گیری خانه‌ای واقعی می‌شود، در حالیکه «به یاری هنر نقاشی خانه دیگری بوجود.می‌آوریم از نوعی که در خواب دیده می‌شود ولی برای بیداران ساخته شده».[۲۵] خود تقلید هم بر دو نوع است، دسته‌ای شمایلی است،[۲۶] همچون نقشی یا تندیسی از یک آدم که درست به اندازه‌ی اجزاء بدن او ساخته شده باشد، و دسته‌ی دیگر اندازه‌های تصویر را کوچکتر یا بزرگتر از اندازه‌های الگوی واقعی می‌سازند، انگار ابژه‌ای از دور دیده می‌شود. طرح تفاوت میان هنرهای گوناگون که نخستین بار در فلسفه‌ی غرب افلاطون از آن یادکرده در مباحث زیبایی‌شناسی سده‌های اخیر اهمیت فراوانی داشته است، و موجب پیدایی مباحث و رشته‌های تخصصی متعددی شده است.

۲۳- ف. نیچه، **چنین گفت زرتشت**، برگردان د. آشوری، تهران، ۱۳۷۲، صص ۱۸۸-۱۸۶.

۲۴- افلاطون، **پیشین**، ص ۱۸۰۲. ۲۵- **پیشین**، ص ۱۵۵۰.

۲۶- افلاطون واژه ی Eikon را به کار برده است، که تبار واژه ی Icon به معنای شمایل است.

۲. زیبایی و تقلید در کتاب ارسطو

نمی‌دانم شما نخستین رمان اومبرتو اکو *نام گل سرخ* را خوانده‌اید یا نه. در این رمان جذاب به مجلد دوم کتاب **پوئتیک** ارسطو اشاره شده است. کتابی درباره‌ی کمدی، که از خنده آغاز می‌شود. در سده‌های میانه می‌پنداشتند که ارسطو چنین کتابی را نوشته، ولی از بد حادثه کتاب گم شده است. بحث در مورد آثار گم‌شده‌ی ارسطو بسیار قدیمی است، در بسیاری از نوشته‌های موجود او اشارات متعدد به عنوان آثاری می‌شود که امروز وجود ندارند. یکی دیگر از کتاب‌های او که سده‌هاست گمان گم شدنش می‌رود، اثری است درباره‌ی زیبایی.[۲۷] در روزگار رنسانس بسیاری از نویسندگان چنین می‌پنداشتند که دو کتاب مهم بازمانده‌ی ارسطو یعنی **پوئتیک** و **رتوریک** یا ***نظریه‌ی بیان*** جز بخش‌هایی از این کار اصلی نیستند. البته به نظر می‌رسد که **پوئتیک** بخشی است از کتابی مفصل که بقیه‌ی آن گم شده، اما مدرکی در دست نیست که باور کنیم این کتاب درباره‌ی زیبایی بوده است. چنین تصوری از جای خالی بحث زیبایی در نوشته‌های ارسطو ریشه گرفته است. کتاب **پوئتیک** به گمان تمامی نویسندگان امروزی نخستین کتاب است درباره‌ی نقد ادبی، و منطقاً باید استوار باشد به نظریه‌ای منسجم در مورد زیبایی. در دهه‌های اخیر که تحلیل ساختاری از متون ادبی رونق گرفت، شماری از نویسندگان این آیین بر ارزش کار ارسطو تاکید کردند، حتی نویسندگانی چون اومبرتو اکو و تزوتان تودورف آن را نخستین تحلیل ساختاری از متن ادبی خواندند، و به ویژه بحث کتاب در مورد روایت را ستودند. از سوی دیگر در آثار نویسندگان «مکتب شیکاگو» ارج کتاب ارسطو شناسانده شد. به این مباحث بیافزایید وامی را که پل ریکور و دیگر نویسندگان هرمنوتیک مدرن ادبی به ارسطو دارند، و ستایشی را که نثار او می‌کنند. اما **پوئتیک** با تمامی اهمیت انکارناپذیری که دارد، کتابی است درباره‌ی موضوعی خاص، یعنی هنر نمایش و نقادی ادبی، و در همین بخش‌های بازمانده‌اش جز به تراژدی، یعنی شکلی خاص از هنر نمایشی، به هنرهای دیگر نمی‌پردازد، مگر در اشاراتی کوتاه و پراکنده. از راه این کتاب می‌توان اصول نظریات ارسطو درباره‌ی هنر را تا حدودی دریافت، ولی آشکار است که بسیاری از این اصول که اینجا به اشاره‌ای آمده‌اند، نیازمند توضیح بیشتری هستند. به هر رو نمی‌توان کتاب را رساله‌ای در فلسفه‌ی هنر دانست، و جای خالی این مباحث در آثار موجود ارسطو محسوس است.

27- A. H. Chroust, *Aristotle,* London, C vol 2, pp 27, 232.

بنا به مباحث کتاب **پوئتیک** آشکار می‌شود که ارسطو نیز با افلاطون در مورد اهمیت توجه به هنر از دیدگاه کارکردی هم نظر بود. اما در حالیکه افلاطون بیشتر به کارکردهای اجتماعی هنر می‌اندیشید، و دیدیم که دیدگاه سختگیرانه و حتی می‌توان گفت استبدادی او در مورد هنر نیز از اینجا ریشه می‌گرفت، ارسطو به کارکردهای فردی، درونی و ژرف هنر فکر می‌کرد، و آن‌ها را با واژه‌ی «کاتارسیس» یعنی پالایش یا تطهیر مشخص می‌کرد. چنین می‌نماید که کاتارسیس نزد او به این معنا بود که هنر روح و جان آدمی را می‌پالاید، از بدی‌ها پاک می‌کند، و به زبان آشنای متفکران و عارفان ما اسباب تزکیه‌ی نفس را فراهم می‌آورد. این دیدگاه ستایشگرانه موجب می‌شود که ارسطو نه از هنر فاسد و تاثیرهای ویرانگر آن، بل از هنر چون اسباب پیشرفت و سازندگی روح آدمی یاد کند. در پایان این بحث از اندیشه‌ی ارسطو در مورد زیبایی، به مساله‌ی کاتارسیس بازمی‌گردم، اینجا فقط به اشاره‌ای بگویم که می‌توان برداشت ارسطو را از پالایشی که هنر موجب آن می‌شود، تا حدودی روانشناسانه دانست. در فصل ششم **پوئتیک** می‌خوانیم که تراژدی شفقت و هراس را برمی‌انگیزد تا سبب پالایش و تطهیر نفس انسان از «این عواطف و انفعالات گردد»[۲۸] پیداست که گوینده‌ی چنین نظری آنجا هم که حکم به کارآیی و یا ناکارآیی اثر هنری بدهد، باز فرمان اخراج هنرمند از کشور را صادر نمی‌کند. می‌توان دید که نظر ارسطو در تقابل با دیدگاه افلاطون قرار دارد که هنر را «جزء فرودست نفس» می‌دانست.

پیش از آنکه به نکته‌های اصلی کتاب **پوئتیک** بپردازم، نخست بهتر است که از اشاره‌ای به موضوع اصلی بحث خود، یعنی زیبایی، در این کتاب یاد کنم. در فصل هفتم کتاب ارسطو می‌خوانیم که «امر زیبا، خواه موجود زنده‌یی باشد و خواه چیزی باشد مرکب از اجزاء، ناچار باید که بین اجزاء آن نظمی و ترتیبی وجود داشته باشد و همچنین باید حدی و اندازه‌یی معین داشته باشد، چون زیبایی و جمال شرطش داشتن اندازه معیین و همچنین نظم است».[۲۹] موضوعی که دیدیم تا چه حد ذهن افلاطون را به خود مشغول داشته بود، همین اندازه‌ی معیین و تناسب بود. ارسطو اینجا در پی تعریف زیبایی نیست، بل می‌خواهد یکی از شرط‌های آن را توضیح دهد. اما این شرطی است بسیار مهم، شرطی که سده‌ها بعد به عنوان مهمترین نکته در تعریف زیبایی از سوی

۲۸- ارسطو، **فن شعر**، برگردان ع. زرین‌کوب، تهران، ۱۳۵۸، صص ۳۷-۳۶.
۲۹- **پیشین**، ص ۴۴.

نظریه‌پردازان رمانتی سیستم آلمانی مطرح شد.

بسیاری از خوانندگان **پوئتیک** از بحث آن در مورد هنر همچون تقلید واقعیت به نتیجه‌ای نادرست رسیده‌اند. به گمان آنان ارسطو هنر را تقلید دقیق، کامل، و جزء‌به‌جزء طبیعت می‌دانست. در آغاز کتاب، ارسطو گفته است که تمامی هنرها در حکم تقلید هستند، اما توضیح دیگری در این مورد نداده است. در فصل دوم آمده است: «کسانی که تقلید و محاکات می‌کنند کارشان توصیف افعال اشخاص است»،[۳۰] که البته مقصودش تقلید در گستره‌ی هنرهای نمایشی است. اما همین‌جا نکته‌ی مهمی پیدا می‌شود که نباید از آن به سادگی گذشت. ارسطو شرح می‌دهد که می‌توان کردار افراد را یا بهتر از آنچه به راستی هست نمایش داد، و یا بدتر از آن. پس روشن است که بحث بر سر تقلید مطلق و کامل نیست. ارسطو می‌گوید همانطور که نقاشان اندازه‌های واقعی را رعایت نمی‌کنند، هنر نمایشی، هم افعال و کردارها را با تفاوت‌هایی نمایش می‌دهد و «همین تفاوت است که تراژدی را از کمدی جدا می‌کند، زیرا این یکی مردم را فروتر و پست‌تر از آنچه در واقع هستند تصویر می‌کند و آن دیگر مردم را از آنچه در واقع هستند برتر و بالاتر نشان می‌دهد».[۳۱] در فصل سوم می‌خوانیم که سوفوکل هرگاه از کردار افرادی حرف می‌زند که بالاتر از کردار ما در زندگی هر روزه است، به هومر نزدیک می‌شود، او در این موارد نه از واقعیت بل از آرمان‌ها تقلید می‌کند، اما هرگاه از کردار افرادی حرف می‌زند که همچون ما آدم‌های معمولی هستند و «در حال عمل و حرکت هستند»، از واقعیت تقلید می‌کند و به آریستوفان نزدیک می‌شود.[۳۲] پس می‌توان گفت که تقلید هنری لزوماً تقلید از امر واقعی نیست، بل استوار است به برداشت ذهنی از واقعیت. در فصل چهارم این نکته بهتر روشن می‌شود، زیرا یکی از دو دلیل پیدایش شعر و هنر نمایشی تقلید دانسته شده، و بحث از غریزه‌ی تقلید به میان می‌آید که سبب آگاهی آدمی می‌شود. ارسطو می‌گوید آنچه در دنیای واقعی اسباب اکراه و نفرت ما می‌شود، «اگر خوب تصویر شود» موجب لذت ما می‌شود، همچون جانوری زشت یا جسد مرده‌ای.[۳۳] اکنون در اثبات حکم خود قوی‌ترین دلیل را از متن رساله‌ی ارسطو می‌آورم که می‌گوید اگر کسی به شاعر و هنرمند ایراد گیرد که آنچه آورده عاری از حقیقت و خلاف واقع است، به او پاسخ می‌دهیم که

۳۰- پیشین، ص ۲۴.

۳۱- پیشین، ص ۲۶.

۳۲- پیشین، ص ۲۷.

۳۳- پیشین، ص ۲۹.

«شاعر امور و اشیاء را بطوریکه باید چنان باشند تصویر و تقلید کرده است».[۳۴] آن‌سان که باید باشند، و نه چنان که به راستی هستند.

هنر می‌تواند بالاتر یا پایین‌تر از پله‌ی طبیعت قرار گیرد. اما به هر رو به نظر ارسطو، این ناقد سرسخت ایده‌ی افلاطونی، زیبایی آرمانی بیرون از زندگی زمینی وجود ندارد. از این روست که او چنین با تاکید از واژه‌ی «تقلید» سود جسته است. او می‌خواهد نشان دهد که در نهایت هنر را باید نتیجه‌ی زندگی زمینی شناخت، و عنصر «فراطبیعی» آن هم از نگرش فرجام‌شناسانه‌ی ما برمی‌خیزد. آرمان نیز در نهایت زاده‌ی این نگرش است، و آنچه ما بهتر یا بدتر از کردار خود ارزیابی می‌کنیم، ریشه در زندگی و اندیشه‌های ما دارد. در پاره‌ی سوم از کتاب چهارم *اخلاق نیکوماخوس* به صراحت آمده است: «هنر، یک نیروی خاص تولیدی است، که خرد راهبر آن است».[۳۵] ارسطو میان ساختن و کردن یا انجام دادن تفاوت می‌گذارد، و هنر را در حد ساختن جای می‌دهد. در این حد، فعل با توجه به هدف و فرجامی شکل می‌گیرد، و به همین دلیل هم بخردانه است، و از مسیری عقلانی می‌گذرد. پس تمامی هنر در شکل‌گیری معنا دارد، و شکل‌گیری بدون کاربرد نیروی عقلانی آدمی بی‌معناست. به همین دلیل ارسطو به صراحت گفته است که ریشه و سرچشمه‌ی اثر هنری را باید در سازنده‌ی آن جستجو کرد، و نه در آنچه ساخته می‌شود. باز به همین دلیل است که بخت و هنر به هم پیوند می‌یابند و ارسطو از آگاتون که پیش‌تر او را در مهمانی افلاطون ملاقات کردیم، و اگر به یاد داشته باشید زیبایی را با نیکی یکی می‌دانست، نقل می‌کند: «هنر عاشق بخت است و بخت عاشق هنر». اینجاست که در کتابی که یکی از بزرگترین آثار تاریخ فلسفه‌ی اخلاق است می‌خوانیم: «هنر، بدین‌سان، چنان که گفته آمد، موقعیتی است مرتبط با ساختن، دربردارنده‌ی مسیر راستین خردورزی، و فقدان هنر برعکس موقعیتی است پیوسته با ساختن، اما دربردارنده‌ی مسیر نادرست خردورزی».[۳۶]

آیا پذیرفتنی است که فیلسوفی که چنین با صراحت هنر را با خردورزی آدمی پیوسته می‌داند، ساختن اثر هنری را تا حد تقلید صرف از طبیعت تقلیل دهد؟ ارسطو هنر را نتیجه‌ی خرد انسان دانسته است، یعنی آن را به برداشت عقلانی انسان از جهان و

۳۴- پیشین، ص ۱۱۱.

35- Aristotle, *The Nicomachean Ethics,* tra D. Ross, Oxford UP, 1991, p 141.

36- *ibid*, pp 141-142.

واقعیت مرتبط کرده، به همین دلیل نیز از نظر او باید تقلید هنری را در «بازآفرینی» و بازسازی بخردانه جای داد، و نه در رونویسی و نسخه‌برداری مکانیکی. هنر ساختن است (چنانکه از واژه‌ی یونانی poesis نیز چنین برمی‌آید) یعنی کنشی است عقلانی و فرجام‌شناسانه. شاید بتوان در یک کلام گفت هنر آفرینش عقلانی چیزی است بنا به هدفی. نکته‌ی مرکزی هدف یا فرجام را نباید از نظر دور کرد. اهمیتش در این است که هنر را به آینده، یا بهتر بگویم به تصوری از آینده که در سر ما وجود دارد متصل می‌کند، و کمالی ذهنی را باز می‌آفریند. هنر با ایده‌ی زیبایی افلاطونی نسبت ندارد، بل با آن زیبایی که باید در آینده شکل گیرد رابطه دارد. درست به همین دلیل ارسطو شاعری را کاری فلسفی‌تر از تاریخ‌نگاری دانسته است: «کار عمده و عمل خاص شاعر این نیست که امور را آنچنان که درواقع روی داده است نقل و بیان کند، بلکه کار او این است که امور را به آن نهج که ممکن هست اتفاق افتاده باشند نقل و روایت کند... در واقع تفاوت بین مورخ و شاعر در این نیست که یکی روایت خود را در قالب شعر درآورده است و آن دیگر در قالب نثر، زیرا ممکن هست که تاریخ هرودت به رشته نظم درآید ولیکن با این همه آن کتاب همچنان تاریخ خواهد بود، خواه نظم باشد و خواه نثر. لیکن تفاوت [بین مورخ و شاعر] در این است که یکی از آن گونه حوادث می‌گوید که در واقع روی داده است و آن دیگر سخنش در باب حوادث و وقایعی است که ممکن هست روی بدهد. از این روست که شعر، فلسفی‌تر از تاریخ و هم مقامش بالاتر از آن است. زیرا شعر بیشتر حکایت از امر کلی می‌کند، در صورتی که تاریخ از امر جزیی حکایت دارد».[۳۷]

از این بحث آخر نکته‌ی مهمی نتیجه می‌شود: شاعر جهان تازه‌ای را می‌آفریند، او بر اساس تقلید از صفات عالی یا نازل (صفاتی که به شکل ظهور مربوط نمی‌شوند، بل از موارد ممکن خبر می‌دهند) و با طرح رخدادهایی که محتمل است روی دهند، پا از دایره‌ی تنگ و بسته‌ی رخداد بیرون می‌گذارد و شعر یا اثر هنری را همچون بیان «دنیای ممکن» می‌سازد. هنرمند برخلاف تاریخ‌نگار که زندانی افق رویدادهای بالفعل است از جهانی تازه خبر می دهد، دنیایی خود بسنده که از اجزایش از این جهان موجود ساخته شده، اما از آن فراتر می‌رود. مفهوم «دنیای متن» که پل ریکور و متفکران دیگر امروز به کار می‌برند ریشه در همین بحث ارسطو دارد. در دنیای باستان نیز ارج این حکم ارسطو شناخته بود. تیتوس لیویوس تاریخ‌نگار رومی نوشته بود که میان توصیف دقیق

۳۷- ارسطو، **فن شعر**، صص ۴۸-۴۷.

کنش‌هایی که به راستی رخ داده‌اند با «جهان قصه‌های شاعرانه» تفاوت هست. سیسرون نیز در بحث از تندیس‌های فیدیاس نوشته بود که هنرمند وقتی پیکر ژوپیتر یا مینروا را می‌آفریند، البته که نمونه‌ای واقعی در پیش رو ندارد، بل در ذهن خویش ایده‌ی زیبایی خارق‌العاده را حاضر دارد، و این ایده در هنر مهمتر است از واقعیت دنیای بیرون. هنگامی که خود ارسطو می‌گوید: «امر محال و ممتنع اگر باورکردنی باشد، البته بهتر از امر ممکن است که باورکردنی نباشد»،[۳۸] در واقع به همین مفهوم دنیای متن اشاره دارد، و به سان متفکری معاصر ما، یکی از معضل‌های هنر مدرن را بیان می‌کند. براساس حکم ارسطو می‌توان گفت که رخدادهای ناممکن و محال داستان‌های بورخس که در جهان متن آن آثار جای می‌گیرند بارها باورکردنی‌تر هستند از رخدادهای ممکن و قابل‌قبولی که چون در یک رمان یا در فیلمی سینمایی درست به‌کار نرفته‌اند، و در دنیای متن جای نگرفته‌اند، از سوی مخاطب پذیرفته نمی‌شوند. این بحث ارسطو یکی از نخستین نمونه‌هاست در بحث از زیبایی‌شناسی دریافت. از سوی دیگر هم این نکته‌ی آخر و هم اساس برداشت ارسطو از تقلید مساله‌ی مهم راستگویی در هنر را پیش می‌کشد. دیدیم که افلاطون شاعران را به دلیل دروغگویی سرزنش می‌کرد اما ارسطو نشان داد که هنر جهان **راستین** تازه‌ای می‌آفریند که در آن نیازی به تقلید کامل و ناب از طبیعت و جهانِ موجود نیست. این‌سان ما می‌پذیریم که در نمایش شیلر، ژن‌دارک در دل طبیعت می‌میرد، و نه بنا به روایت تاریخی در میان شعله‌های آتش. یا میان کلئوپاترای شکسپیر و شهبانوی مصری که تاریخ‌نگاران تصویر کرده‌اند تفاوت قائل می‌شویم، یا خطاهای تاریخی را در بسیاری از آثار هنری آسان می‌بخشیم. اشاره به بازی‌های المپیک را در ***الکترای*** سوفوکل، اشاره به ماکیاولی را در ***هنری ششم*** شکسپیر، اشاره به ساعت را در ***جولیوس قیصر***، و اشاره به توپ‌های جنگی را در ***شاه جان*** می‌پذیریم. از ارسطو آموخته‌ایم که **هنر را برتر از واقعیت** بدانیم. گفته‌ی ژان لوک گدار را به یادتان می‌آورم: «واقعیت فیلمی است که بد ساخته شده است».

ارسطو یکی از نخستین نمونه‌های زیبایی‌شناسی دریافت را ارائه کرد. در اثبات این نکته به مفهوم پالایش یا کاتارسیس در **پوئتیک** دقت کنیم که در آغاز بحث از ارسطو نیز از آن یاد کردم. سده‌هاست که در تاویل معنای دقیق کاتارسیس که در فصل ششم کتاب ارسطو بدان اشاره شده، میان پژوهشگران بحثی پایان‌ناپذیر در جریان است، بسیاری بر

۳۸- **پیشین**، ص ۱۱۶.

این باورند که مقصود ارسطور از کاتارسیس دگرگونی روحی انسان در نتیجه‌ی تاثیرپذیری اوست از هنر. کاتارسیس به سه معنا قابل ترجمه است: یکی را در انگلیسی Purgation می‌گویند و ما در فارسی آن را «پالایش» یا تصفیه می‌خوانیم. دومی را Purification می‌گویند، که آن را، هم پالایش می‌توان گفت و هم تطهیر و تزکیه. سومی را Clarification می‌گویند که هم به معنای پالایش است و هم به معنای شرح دادن و توضیح دادن. دو معنای نخست آشکارا به دریافت مخاطب از اثر، و تاثیرپذیری روحی و اخلاقی او مرتبط می‌شود، اما شاید بتوان معنای سوم را ویژه‌ی ساختار اثر دانست. حتی در معنای سوم نیز مساله‌ی روش بیان مطرح می‌شود که در خود نکته‌ی مرکزی ادراک مخاطب را پیش می‌کشد. به هر رو بیشتر مفسران کتاب ارسطو بر این باورند که مقصود او از پالایش تاثیر ویژه‌ی روحی و اخلاقی اثر در مخاطب بوده، و اگر چنین باشد این یکی از نمونه‌های نخستین زیبایی‌شناسی دریافت در فرهنگ فلسفی غرب محسوب می‌شود. چنین به نظر می‌رسد که ارسطو در طرح مفهوم پالایش می‌خواست به افلاطون پاسخ دهد. افلاطون می‌گفت که هنر و نمایش عواطف و هیجان‌ها را به جان آدمی بیدار می‌کنند، و از این رو روح را دستخوش آشفتگی و آشوب می‌سازند. ارسطو برعکس می‌گفت که اگر روح مستعد این آشوب باشد، از راه‌های دیگری جز هنر نیز به این آشفتگی گرفتار خواهد آمد. اما نکته اینجاست که هنر و نمایش با ایجاد امکان ظهور عوامل این آشوب، در واقع روح را آرام می‌کنند، و جان آدمی را از دشواری‌ها آزاد می‌کنند و می‌پالایند. آن شگردها و تمهیدات خردمندانه‌ای که در هنر امکان ظهور این ناآرامی‌های روانی و درونی را در اثر می‌دهند، و بعد امکان آرامش جان مخاطب را فراهم می‌آورند، باید موضوع بحث فلسفه‌ی هنر قرار گیرند.

۳. زیبایی و مکاشفه از نظر فلوطین

در سده‌های میانه **پوئتیک** ارسطو ناشناخته بود، اما مباحث افلاطون از راه‌های بسیار بر فلسفه‌ی هنر و زیبایی تاثیر گذاشت. یکی از این راه‌ها را نوافلاطونیان گشودند، و در این مورد به ویژه بحث فلوطین راهگشا بود. امروز ما خوشبختانه به متن کامل ترجمه‌ی فارسی کتاب فلوطین یعنی ***انئادها***، دسترسی داریم، کتابی که مباحث گوناگونی در تاریخ فلسفه برانگیخت و شماری از این مباحث نیز تاثیر ژرفی بر عرفان اسلامی و ایرانی نهادند. اما من اینجا بحث را محدود می‌کنم به رساله‌ی ششم از ***انئاد*** اول که درباره‌ی

زیبایی است، و رساله‌ی هشتم از *انئاد* پنجم که درباره‌ی زیبایی معقول یا درک‌شدنی است.[۳۹] در رساله‌ی ششم از *انئاد* اول می‌خوانیم که بنا به نظر بیش و کم پذیرفته‌ی همگان زیبایی هر چیز تناسب درونی اجزاء آن است. آن موردی که کسی را به سوی چیزی جلب می‌کند، و حضورش سبب وجود زیبایی در آن چیز می‌شود «تناسب درست اجزاء نسبت به یکدیگر و نسبت به کل است، به اضافه‌ی رنگ‌های زیبا، و همه آنها با هم سبب می‌شوند که آن چیز به چشم ما زیبا بنماید».[۴۰] اما فلوطین این تعریف را نابسنده می‌داند، نخست به این دلیل که در این صورت زیبایی منحصر می‌شود به موارد مرکب، و در نتیجه موارد بسیط زیبا خوانده نمی‌شوند، در صورتی که حتی تک‌آوایی یا رنگی تک و ساده نیز می‌توانند زیبا باشند، از سوی دیگر آسمان پرستاره‌ای هم که در آن ستارگان بدون تناسب با هم جای گرفته‌اند زیباست، گذشته از این‌ها چهره‌ای گاه زیبا می‌نماید و گاه نازیبا بدون آنکه در تناسب آن تغییری داده شده باشد. و باز، چگونه می‌توان در اندیشه‌های زیبا به دنبال تناسب گشت؟ فلوطین با کنار گذاشتن تناسب، می‌پرسد علت زیبایی کدام است؟ او می‌گوید روح یا جان ما «برحسب طبیعتش به جهان معقول و وجود حقیقی تعلق دارد» پس هرگاه با چیزی روبرو شود که آشنای اوست شادمان می‌شود «و به جنبش می‌آید و به ارتباط خود با آن آگاه می‌شود، و آنگاه به خود باز می‌گردد و ذات خویش و آنچه را که خود دارد به یاد می‌آورد».[۴۱] پس مساله این است: میان چیزهای زیبای محسوس و زیبایی معقول چه شباهتی هست؟ فلوطین می‌افزاید که زیبایی چیزهای محسوس ناشی از بهره‌ای است که آن‌ها از ایده‌ی زیبایی گرفته‌اند، و «جسم زیبا از طریق بهره‌یابی از نیروی صورت بخشی که از صور خدایی می‌آید، وجود پیدا می‌کند».[۴۲] این از زیبایی محسوس، اما گونه‌ی دیگری از زیبایی هم وجود دارد که به ادراک حسی ما در نمی‌آید، یعنی با چشم دیده و با گوش شنیده نمی‌شود. این زیبایی حقیقی و معنوی و روحانی است. از همین نکته فلوطین نتیجه‌ای برای ادامه‌ی بحث به دست می‌آورد: زیبایی با روح آدمی همبسته است، این زشتی است که به روح افزوده می‌شود، و آن را می‌آلاید. زیبایی همان زندگی راستین روح است، و جان آدمی اگر با خود تنها بماند از زشتی رهایی می‌یابد. به همین دلیل تمامی

۳۹- فلوطین، *دوره آثار*، برگردان م. ح. لطفی، تهران، ۱۳۶۶.

۴۰- **پیشین**، ص ۱۱۲.

۴۱- **پیشین**، ص ۱۱۳.

۴۲- **پیشین**، ص ۱۱۴.

فضیلت‌ها در حکم پاک شدن هستند. در پاره‌ی ششم همین رساله ناگهان مفهوم نیکی همچون مترادف زیبایی سر بر می‌آورد: «زیبایی و نیکی عین یکدیگرند».[۴۳] از اینجا وظیفه‌ای اخلاقی و به راستی می‌تون گفت عرفانی، پیش روی ما قرار می‌گیرد. برای دست‌یابی به نیکی و زیبایی باید به زیبایی مطلق توجه کرد، و سالک درون خویش شد، و با چشمی درونی به منظر جهان نگریست. روح اگر خود را زیبا نکند، زیبایی را نخواهد دید.[۴۴] اگر از این مرتبه‌ی عرفانی بحث بیرون آییم و به زیبایی در این جهان بیاندیشیم، به نکته‌ای می‌رسیم که رساله‌ی فلوطین با آن پایان می‌گیرد: «ولی به هر حال زیبایی در جهان معقول است» یعنی قابل درک است، و البته به ادراک حسی ما مرتبط می‌شود.

اینجاست که فلوطین برخلاف افلاطون زیبایی را در درجه‌ی نخست زیبایی هنری می‌داند. نخستین مثالی که در رساله‌ی هشتم از *انئاد* پنجم می‌آورد، تفاوت سنگی است معمولی با سنگی تراشیده که به قالب مجسمه‌ای درآمده است. این تندیس زیبا می‌نماید چون ایده‌ی زیبایی در سنگ از راه هنر پیکرتراش جلوه یافته است. صورت زیبایی، به نظر فلوطین، اگر از ایده بگذریم نخست در هنرمند بود، و بعد در اثر.[۴۵] در همین پاره‌ی نخست، نویسنده به ایراد افلاطون نیز پاسخ داده است، و این نکته را رد کرده که چون هنر از ابژه‌ها و تقلیدهای از ایده تقلید می‌کند فرودست است: «ولی اگر کسی هنر را بدین‌جهت که از آفرینش طبیعت تقلید می‌کند، به دیده‌ی تحقیر بنگرد، باید به او گفت طبیعت نیز از دیگری تقلید می‌کند. از این گذشته هنرها از عین پدیده‌های طبیعی تقلید نمی‌کنند بلکه به سوی صور معقول که طبیعت از آن‌ها برمی‌آید صعود می‌کنند و آثار خود را به تقلید از آن‌ها پدید می‌آورند. بعلاوه هنرمندان بسی چیزها را خود می‌آفرینند و آنجا که سرمشق نقصی دارد آن نقص را از میان برمی‌دارند، زیرا خود مالک زیباییند. فیدیاس پیکره زئوس را از روی سرمشقی نساخته بلکه آن را به همان صورتی پدید آورده است که اگر زئوس به جهان ما فرود می‌آمد به دیده ما نمایان می‌گردید».[۴۶] پس از این بحث درباه‌ی زیبایی هنری، فلوطین هنرها را رها می‌کند و به زیبایی طبیعی می‌پردازد، و در این مورد باز به نکته‌ی زیبایی درونی بر می‌گردد تا ثابت کند که در طبیعت نیز «صورت معقول زیبایی» وجود دارد، اما زیبایی‌ای که در روح است بارها ارجمندتر از آن است. در پایان این رساله فلوطین می‌گوید: «ما وقتی که متعلق به خویش

۴۳- پیشین، ص ۱۱۷.

۴۴- پیشین، ص ۱۲۱.

۴۵- پیشین، ص ۷۵۷.

۴۶- پیشین، ص ۷۵۸.

هستیم زیباییم، ولی همینکه گام در هستی بیگانه‌ای می‌گذاریم زشت می‌شویم. هنگامی که خود را می‌شناسیم، زیباییم و اگر خود را نشناسیم زشتیم. بنابراین زیبایی در آن بالاست و از آنجا می‌آید».[۴۷]

۴۷- پیشین، ص ۷۷۳.

کتابشناسی درس سوم

۱. آثار سه فیلسوف به فارسی

از مهمترین منابع این درس ما برگردان‌های خوبی به زبان فارسی در دست است، که البته نه از یونانی باستان بل از زبان‌های رایج اروپایی انجام گرفته‌اند:

افلاطون، *دوره آثار*، برگردان م. ح. لطفی، تهران، ۱۳۵۵ (۱۳۶۷).

افلاطون، **جمهور**، برگردان ف. روحانی، تهران، ۱۳۴۸ (۱۳۷۰).

ارسطو، *فن شعر*، برگردان ع. زرین‌کوب، تهران، ۱۳۳۷ (۱۳۵۸).

ارسطو، *هنر شاعری*، برگردان ف. مجتبایی، تهران، ۱۳۳۸.

فلوطین، *دوره آثار*، برگردان م. ح. لطفی، تهران، ۱۳۶۶.

کتابی به زبان فارسی در توضیح پوئتیک ارسطو که مترجم آن را «فن شعر» نامیده، نوشته شده، و متن ارسطو را نیز ساده‌تر کرده است:

ارسطو و فن شعر، برگردان ع. زرین‌کوب، تهران، ۱۳۵۷.

از مکالمه‌ی *ایون* افلاطون که جایگاه والایی در بحث از هرمنوتیک دارد، برگردان تازه و دقیقی به فارسی انجام گرفته است:

افلاطون، «ایون»، برگردان ر. سید حسینی، در: *کلک*، ۴۰، تیر ۷۲، صص ۲۴-۹.

۲. مکالمه‌های افلاطون به زبان‌های دیگر

یکی از بهترین برگردان‌های مکالمه‌های افلاطون به انگلیسی، ترجمه‌ی Benjamin Jowett است، که به ویژه از زاویه‌ی توجه به معضل‌های ادبی و هنری اهمیت دارد، و بارها چاپ شده است. دو برگردان مهم دیگر که کار F. M. Conford و R. Hackforth هستند، همراه‌اند با تفسیرهای مترجمان. برگردان فرانسوی معتبر، کتاب زیر است:

Platon, Oeuvres complètes, tra. L. Robin, Biblioteque de la Pleiade, Paris, 1950. 2 vols.

۳. آثار ارسطور درباره‌ی هنر و زیبایی به زبان‌های دیگر
از **پوئتیک** ارسطو بیش از ده برگردان به انگلیسی موجود است که مهمترین آن‌ها متن زیر است:

The Works of Aristotle, vol xi, Rhetorica, Poetica, ed. W. D. Ross, Oxford UP, 1946 (1971).

شرح و برگردان زیر از آخرین نمونه‌های پژوهش نقادانه در مورد کتاب ارسطوست:

Aristotle, *The Poetics,* tra. S. Hallinwell, North Carolina UP, 1987.

S. Hallinwell, *Arisotle's Poetics,* North Carolina UP, 1987.

یکی از بهترین برگردان‌ها و شرح‌های کتاب ارسطو به فرانسوی کتاب زیر است:

Aristote, *La poétique,* tra. R. Dupont-Roe et J. Lallot, Paris, 1980.

۴. فلوطین
برگردان انگلیسی زیر از انئادهای فلوطین امروز بیش از دیگر برگردان‌های کتاب مطرح است:

Plotinus, *Enneads*, tra. A. H. Armstrong, London, 1966.

برگردان فرانسوی نسبتاً قدیمی اما دقیق است:

Plotin, *Ennéades*, tra. E. Bréhier, Paris, 1924-1983 (1993), 6 vols.

۵. درباره‌ی فلسفه‌ی هنر افلاطون
در نخستین مجلد *تاریخ فلسفه‌ی* کاپلستون از نظریات افلاطون در مورد هنر بحث شده است:

ف. کاپلستون، ***تاریخ فلسفه***، یونان و روم، برگردان، ج، مجتبوی، تهران، ۱۳۶۲ (۱۳۶۸)، صص ۳۰۰-۲۹۰.

در کتاب زیر از نظریه‌ی تقلید افلاطون و ارسطو بحث دقیقی آمده است:

د. دیچز، ***شیوه‌های نقد ادبی***، برگردان غ. یوسفی و م. ت. صدقیانی، تهران، ۱۳۶۶ (۱۳۷۱).

کتاب زیر کتابی است کم‌حجم اما بسیار مهم:

J. Lacoste, *L'idee de beau, Paris, 1986.*

در کتاب زیر از شکل‌های زیبایی از دیدگاه افلاطون بحث شده است. نگاه کنید به ماده‌ی Forms of Beauty در فهرست آن:

J. C. B. Gosling, *Plato*, London, 1973.

و رجوع کنید به مجلد چهارم تاریخ فلسفه‌ی یونان Guthrie:

W. K. C. Guthrie, *A history of Greek Philosophy, Plato: Earlier Period,* Cambridge UP, 1978 (1986), vol 4, ch iv, 7, pp 181, 186, 377, 387, 389, 392, 393, 404, 419, 426f, 436

۶. درباره‌ی پوئتیک ارسطو

در نخستین مجلد *تاریخ فلسفه‌ی* کاپلستون از نظریات ارسطو در مورد هنر بحث شده است:

ف. کاپلستون، پیشین، صص ۴۲۳-۴۱۰.

در مورد نظریات هنری ارسطو نگاه کنید به:

J. Jones, *Aristotle and Greek Tragedy,* London, 1962.

D. J. Allan, *The Philosophy of Aristotle,* London, 1970 (1978), pp 149-160.

۷. فلسفه‌ی هنر فلوطین

در کتاب زیر بحثی از نظر فلوطین درباره‌ی زیبایی آمده است:

J. M. Rist, *Plotinus, The Road to Reality,* Cambridge UP, 1967 (1977), pp 53-65, 166, 186.

درس چهارم

۱. زیبایی و والایی در رساله‌ی برک

امانوئل کانت آن انقلاب کپرنیکی را که می‌خواست در فلسفه به پا کرد. شاید مقصود او، وقتی اصطلاح «انقلاب» را در مورد کار خود به‌کار می‌برد، خیزش ناگهانی و بی‌مقدمه‌ی مفاهیم، اندیشه‌ها و اسلوب‌های تازه بود. اما هر چه هم کار فلسفی کانت بدیع و استثنایی بنماید (که به راستی نیز چنین هست) باز چندان دشوار نیست که ریشه‌های آن را بیابیم، و برای این پرسش خود پاسخی به دست آوریم که این درخت تنومند و با شکوه در کدام خاک رشد کرد؟ فلسفه‌ی انتقادی کانت با هزاران بند متصل است به خردورزی فلسفی پیشینیان و هم‌روزگارانش. او خود در مواردی بی‌پرده از این وابستگی‌ها یاد کرده است، اما این نکته را هم نیک می‌دانسته که فلسفه‌اش راهگشای اندیشه‌ی فلسفی آینده است. در موضوع بحث ما یعنی در قلمرو فلسفه‌ی هنر این واقعیت بیش از هر مورد دیگری آشکار است. کانت شماری از نتایج بحث خود را در مورد والایی مدیون نوشته‌های ادموند برک است، و شماری دیگر را که در مورد زیبایی است وام‌دار فلسفه‌ی روشنگری است. از سوی دیگر زیبایی‌شناسی کانت در خود روشنگر محدودیت‌های زیبایی‌شناسی کلاسیک است.

شما به احتمال زیاد در درس پیش محدودیت ادراک فلسفه‌ی کهن را احساس کردید، و ناتوانی‌هایش را در پاسخ‌گویی به پرسش آغازین بحث، یعنی «زیبایی چیست؟» دانستید. انکار نمی‌شود کرد که بسیاری از مباحثی که افلاطون، فلوطین، و به ویژه ارسطو در زمینه‌ی هنر پیش کشیدند، هنوز هم کارآیی و فعلیت خود را حفظ کرده‌اند، اما این نکته نباید چشم ما را بر محدودیت‌های فلسفه‌ی باستان ببندد. بسیاری از فیلسوفان هنر امروز از پذیرش این نکته که پرسش «زیبایی چیست؟» در بنیان خود سئوال درستی باشد سرباز می‌زنند، و باور ندارند که بتوان به تعریفی یکه و قطعی از مورد زیبا دست

یافت، تعریفی که همواره، و به گونه‌ای غیر نقادانه و غیرتاریخی درست باشد. اما از نظر آن دسته از فیلسوفان که طرح پرسش‌هایی از این دست را لزوماً نادرست نمی‌دانند (به ویژه در آیین فلسفه‌ی تحلیلی)، فلسفه‌ی سده‌ی هجدهم و به ویژه زیبایی‌شناسی کانت در قیاس با فلسفه‌ی باستان پاسخ‌هایی بارها دقیق‌تر به پرسش‌هایی چون «زیبایی کدامست؟» یا «تمایز اثر هنری از کار غیرهنری چیست؟» فراهم آورده بود. به هر رو با توجه به بینش امروزی فلسفه‌ی هنر باید گفت که با کانت به معنای واقعی کلمه «زیبایی‌شناسی انتقادی» آغاز و بحث از زیبایی رها از کارکردها و سودهایش مطرح شد. اکنون پیش از پرداختن به پاسخ کانت، بد نیست از بحث ادموند برک در مورد زیبایی و والایی باخبر شویم، چون کانت به این بحث توجه داشت و از آن تاثیر گرفته بود.

رساله‌ی *تحقیق درباره‌ی سرچشمه‌های نظریات ما در مورد والایی و زیبایی* نوشته‌ی ادموند برک که نخستین بار به سال ۱۷۵۷ چاپ شد، یکی از مهمترین و تأثیرگذارترین نوشته‌هایی بود که در سده‌ی هجدهم در مورد زیبایی‌شناسی منتشر شد. سی سال که از انتشارش گذشت، در لندن ده بار تجدید چاپ شد، و این میزان توجه به متن فلسفی دشواری که در زمینه‌ای به نسبت ناشناخته نظر می‌داد، بی‌سابقه بود. البته نباید میزان فروش کتاب‌ها را با معیارهای امروز قیاس کنید. چاپ هفتم کتاب، که تیراژ میانگین را داشت ۷۵۶ نسخه بود، و تا برک زنده بود از کتابش هفت هزار نسخه منتشر شده بود[۱] یعنی موقعیت اندکی بهتر از وضع امروز ما در چاپ و نشر کتاب بود! به هر حال همین میزان توجه در اروپای آن ایام کم‌سابقه بود، و نشانگر تاثیر کتاب. رساله با مقدمه‌ای آغاز می‌شود درباره‌ی ذوق و سلیقه. برک در این مقدمه که خود در حکم رساله‌ی مستقل کوتاهی است (و در چاپ نخست کتاب نیامده بود) میان نیروی خردورزی و توان به کارگیری عقل با سلیقه تفاوت می‌گذارد. در پی این بحث، برک نتیجه‌ی مهمی می‌گیرد: سلیقه به ادراک حسی ما مرتبط است و نمی‌توان به‌گونه‌ای معقول یعنی بر اساس داوری سلیقه را تغییر داد. خیال‌پردازی نیز نتیجه‌ی حس است، و با آن نمی‌شود ذوق و نتایج آن را دگرگون کرد. مهمترین نتیجه‌ی ادراک ذوقی ما لذت است، که درست همچون خود ذوق وابسته به ادراک حسی است و به طور مستقیم مرتبط به نیروی فاهمه نیست. لذت و زیبایی که به هم پیوسته‌اند خود را در عشق نمایان می‌سازند.

1- E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublim and Beautiful,* ed. J. T. Boulton, London, 1990, p vIII.

جدا از این مقدمه، کتاب پنج فصل دارد. نخستین فصل در حکم درآمدی کلی است به مباحث اصلی، و تعریف‌های کوتاهی از مهمترین نکته‌ها به دست می‌دهد. در بخش دهم این فصل اشاره‌ای به زیبایی شده است. اینجا زیبایی موضوع عاطفه‌ای معرفی شده که ما آن را عشق می‌خوانیم، و برک آن را به جنسیت مرتبط می‌داند. رساله‌ی برک هدفی کلی دارد که شاید بتوان آن را به زبان امروز روانشناسانه خواند: «کشف مهمترین عواطف ما».[۲] در این راه برک متوجه مسائلی می‌شود که «در ما تاثیر زیبایی و والایی دارند». به نظر او شماری از عواطف ما سرچشمه‌ی فردی دارند، و مهمترین آن‌ها درد و ترس است. اما شماری دیگر اجتماعی هستند، همچون عشق به دیگری و کشش جنسی. عشق لذتی مثبت است که موضوع آن زیبایی است. فصل دوم کتاب درباره‌ی مفهوم والایی است. اینجا برک میان زیبایی و والایی تفاوت می‌گذارد، و دومی را مرتبط به عشق نمی‌داند. بحث از والایی موضوع بسیار مهمی در فلسفه‌ی روزگار برک بود. بوآلو، بیلی، و جان دنیس در پی لونگینوس امر والا را نتیجه‌ی جلوه‌ی احساسی در انسان می‌دانستند که ترکیبی است از شگفت‌زدگی و مرعوب عظمت شدن. برک برخلاف این باور روزگارش امر والا را نتیجه‌ی حس‌های متعددی دانست. از ترس و غافلگیر شدن تا فریاد جانوران، از شگفتی‌های طبیعی تا موارد شگرف ساخته‌ی آدمی (یکی از مثال‌های خود برک معماری نامتعارف یک ساختمان بود). برک می‌گفت چیزها، وقتی سرچشمه‌ی ترس باشند والایند. خواهیم دید که برای کانت نیز امر والا هراس‌آور است، اما هر چیز هراس‌آوری والا نیست. به نظر برک مهمترین علت امر والا موارد مبهم است. ابهام مخاطراتی ناشناخته را پیش می‌کشد، که موضوع مبهم را والا می‌نمایاند. برک از قول میلتون مرگ را والاترین چیزها می‌داند، زیرا در عین حال مبهم‌ترین چیزهاست: «مرگ ظلمانی، نامطمئن، و پیچیده است، پس والاترین چیزهاست، تا بیش‌ترین حد والاست».[۳]

فصل سوم کتاب برک درباره‌ی زیبایی و نسبت ناگسستنی آن با عشق است. برک این نظر را که زیبایی همان تناسب است، رد می‌کند. او به طور جداگانه، این همانی زیبایی و تناسب را در مورد گیاهان جانوران و انسان مردود می‌داند و سپس با همین ریزنگاری نظرهای دیگر را، همچون این دیدگاه که زیبایی باید سودمند باشد، یا این حکم که زیبایی همان کمال است، به باد انتقاد می‌گیرد. آنگاه مهمترین نکته‌ی کتاب خویش را

2- *ibid*, p 52.

3- *ibid*, p 59.

پیش می‌کشد: زیبایی زاده‌ی خرد نیست، قرار نیست به ما بهره و سودی برساند، کیفیتی است در بدن‌ها، اجسام، و کنش‌ها که به گونه‌ای مکانیکی و به دلیل دخالت حس‌های گوناگون در ذهن جای می‌گیرد.[۴] اگر از این نکته که زیبایی را کیفیتی ابژکتیو معرفی می‌کند بگذریم، پاری از مهمترین نکته‌های زیبایی‌شناسی کانت را در این تعریف باز می‌یابیم. کانت نیز خود به همین نکته اشاره کرده، ولی افزوده است که کاستی بحث زیبایی‌شناسانه‌ی برک نتیجه‌ی بی‌دقتی اوست به «سوژه‌ی استعلایی». فصل چهارم کتاب برک دربردارنده‌ی بحث دقیقی است از جدایی زیبایی و والایی، و به نظر بسیاری از ناقدان امروزی با اینکه تاثیر زیادی بر کانت گذاشته و حکم اصلی آن درست می‌نماید (کانت در پی برک نشان داد که والایی بیان زیبایی نیست، و در امر بی‌پایان و نامحدود شکل می‌گیرد)، اما به شکل دقیق و خوبی معرفی و اثبات نشده است. برک زیبایی را به ظرافت و شکنندگی، و والایی را به قدرت و عظمت همانند دانسته است. همین سبب شد که بسیاری از نویسندگان مردسالار روزگارش، دیدگاه او را از زیبایی نتیجه‌ی توجه او به آرمان زیبایی زنانه بدانند! فصل پنجم و نهایی کتاب برک «درباره‌ی واژگان» نام دارد، و کوششی است برای انطباق یافته‌های کتاب با سخن ادبی. در این فصل که امروزی می‌نماید، و به مباحث نقد ادبی روزگار ما شباهت دارد، برک تلاش کرده تا قدرت زبان را در برانگیختن زیبایی و والایی دریابد، و از این طریق بداند که چگونه زبان کار می‌کند. او اینجا حکم مهمی داده است: نظم واژگان در اثری ادبی، زیبایی کامل‌تری از زیبایی ابژکتیو می‌آفریند. به همین دلیل هم نمی‌توان گفت که اساس ادبیات بر تقلید است. واژگان بیشتر بر عاطفه استوارند و ناگزیر نیستند که در پیکر گزاره‌های خبری، واقعیت را بیان یا اعلام نمایند.

حس لذتی که با هراس می‌آمیزد، بنیان مثال‌های کانت را در مورد والایی شکل می‌دهد. عظمت ستیغ پربرف کوهستان، و دریای توفانی، تصاویر آشنای سخن کانت هستند که از نمونه‌های برک وام گرفته شده‌اند. البته کانت از این مرحله پیش‌تر می‌رود، او می‌پذیرد که ما در برابر طبیعت باعظمت و هراس‌آور، ترسیده و بی‌دفاعیم، اما از آنجا که از طبیعت مستقل هستیم، ذهن انسانی‌مان از نیروی خود باخبر است. از این روست به گفته‌ی کانت حس فرودستی و حقارت، جای خود را به برتری فکری یا اخلاقی می‌دهد.

4- *ibid*, p 113.

۲. زیبایی و والایی در سومین سنجش کانت

در بخش نخست شاهکار فلسفی کانت، **سنجش خرد ناب**، از واژه‌ی «استتیک» استفاده شده، اما نه به معنای زیبایی‌شناسی که امروز متعارف است. آنجا از «استتیک استعلایی» (یا «حسیک ترا فرازنده») یاد شده که توضیح می‌دهد چگونه شهودهای حسی به مفاهیم تبدیل می‌شوند تا رابطه‌ای بنیادین را میان تجربه و دانشِ پیشاتجربی بیآفرینند. هر یک از ما به دلیل یکی از ویژگی‌های ذهن انسانی‌مان، ابژه‌های جهان را در مکان و زمان جای می‌دهیم، یا به بیان دقیق کانت «به تصور در می‌آوریم».[5] واژه‌ی استتیک به معنای شناسایی زیبایی در سومین نقد کانت یعنی در کتاب **سنجش نیروی داوری** (۱۷۹۰) سر بر آورد. کانت در این کتاب به داوری امر زیبا، امر والا، و حکم فرجام‌شناسانه پرداخت. این سنجش یا نقادی فرجامین فیلسوف است، که پس از **سنجش خرد ناب** و **سنجش خرد پراتیک** نوشته شده، یعنی بعد از آنکه او از تبیین گستره و محدودیت‌های نیروی خرد و حکم اخلاقی فارغ شد. هابرماس سه نقد کانت را سه بازی زبانی متمایز می‌داند، یکی درباره‌ی دانش، دومی درباره‌ی کنش درست یا نیکی، و سومی درباره‌ی زیبایی و والایی.[6] استقلال حقیقت، نیکی و هنر که هر یک به یکی از این سه گستره وابسته‌اند، پیش از آن که طرح کانت باشد، به قاعده‌ی اصلی مدرنیته وابسته است، که جدایی گستره‌هاست. تکامل علم مدرن و تکنولوژی در یک گستره، تکامل اخلاق شخصی در گستره‌ای دیگر، و سرانجام تکامل داوری هنری در گستره‌ی سوم از این قاعده نتیجه می‌شوند، و نکته‌ی مهم در بحث ما جدایی هنر است از مفهوم و مفهوم‌سازی. خواهیم دید که از نظر کانت داوری ذوقی به شکل «این چیز زیباست» تائید لذتی است که از آن چیز نتیجه شده، و بدون استفاده از مفاهیم و مقوله‌های شناختی، اعتبار و امکان انتقال به دیگری (یعنی توانایی بیان شدن) را دارد. شرط این انتقال یا این رابطه‌ی میان سوژه‌ها این است که داوری مورد بحث یکسر رها از هرگونه منفعت‌طلبی باشد، یعنی از هر سود و بهره‌ی عملی، اخلاقی که ممکن است از ابژه‌ی مورد داوری نتیجه شود رها باشد. خلاصه زیبایی (das schöne) و زیبایی هنری به لذت و ادراک حسی وابسته‌اند و نه به مفهوم‌سازی و شناخت علمی.

۵– ا. کانت، **سنجش خرد ناب**، برگردان م. ش. ادیب سلطانی، تهران، ۱۳۶۲، ص ۱۰۲.

6- J. Habermas, 'phiosophy as stand-in and interpreter' in *After Philosophy: End or Transformation,* ed T. McCarhty, London 1987, pp 296-315.

بخش نخست کتاب *سنجش نیروی داوری* کانت که درباره‌ی داوری زیبایی‌شناسانه است، یکی از مهمترین متون در فلسفه‌ی هنر به حساب می‌آید، و تاثیرش بر اندیشه‌ی زیبایی‌شناسی تا امروز باقی است.[۷] کل کتاب از دو بخش شکل گرفته، که در پی پیشگفتاری می‌آیند. در نه بند این پیش‌گفتار کانت از ضرورت بحث فلسفی در مورد داوری ذوقی، و نیز از اهمیت داوری فرجام‌شناسانه بحث کرده است. در بخش نخست از نقد یا سنجش داوری زیبایی‌شناسانه یاد شده، و در بخش دوم از نقد داوری فرجام‌شناسانه یا پژوهش غایبت ابژکتیو طبیعت، که به طور مستقیم به بحث ما مربوط نمی‌شود. بخش نخست خود از دو قسمت تشکیل شده: تحلیل یا داوری زیبایی‌شناسانه، و دیالکتیک داوری زیبایی‌شناسانه. از این دو قسمت، نخستین، باز به دو پاره تقسیم شده: یکی تحلیل زیبایی و دیگری تحلیل والایی.

زیبا آن است که لذتی بیافریند رها از بهره و سود، بی‌مفهوم، و همگانی، که چون غاییتی بی‌هدف باشد. این تعریف که شاید به گوش برخی از شما هنوز بی‌معنا بیاید، در زیبایی‌شناسی مدرن همان ارزشی را دارد که فرمول مشهوری که نسبت میان انرژی را با سرعت و جرم بیان کرده، در فیزیک معاصر داراست. هر چند امروز ما از زیبایی‌شناسی کلاسیک دور شده‌ایم، اما هنوز بحث کانت از جهاتی معتبر باقی مانده است. اکنون می‌کوشم تا این تعریف را شرح دهم. برای این کار، نخست ببینیم که از نظر کانت حکم به زیباییِ چیزی چگونه حکمی است. او چنین حکمی را داوری ذوقی خوانده است. داوری ذوقی به ذهن یا بهتر بگویم به عنصر سوبژکتیو مرتبط است. یعنی تصوری در ذهن به حس لذت یا عدم لذت سوژه مربوط می‌شود. بنیان داوری ما که چیزی را زیبا یا زشت ارزیابی می‌کنیم، از همان تصور ما که محصول ادراک حسی است ناشی می‌شود. هنگامی که چیزی را زیبا می‌نامیم، حکمی می‌دهیم متفاوت از احکام منطقی، مفهومی و عقلانی. گیاه‌شناس دانایی عقلانی از گیاه می‌یابد و براساس آن داوری مفهومی و منطقی می‌کند، اما درک زیبایی گیاه از آن منطق و کار عقلانی جداست، و به ادراک «حسی» یا زیبایی‌شناسانه باز می‌گردد. داوری درباره‌ی ابژه‌ای، آنگاه که به خود آن بازگردد، زیبایی‌شناسانه است.[۸]

می‌گویم: «این گل به نظر من زیباست». حکمی که داده‌ام ذوقی است، اما

7- I. Kant. *critique de la faculté de juger,* ed F. Alquié, Paris, 1985.

8- *ibid,* pp 129-130.

زیبایی‌شناسانه نیست. من از احساس شخصی خود حرف زده‌ام. حکمی کلی و همگانی نداده‌ام. خیلی ساده حس خود را بیان کرده‌ام. در واقع این داوری استوار به سلیقه‌ی شخصی است، جای بحث و چون و چرا هم ندارد. گل به نظر من زیباست، و اگر کسی آن را زیبا نداند، هیچ یک از ما راهی برای اثبات درستی نظر خود نمی‌یابیم، زیرا در کل، داوری ذوقی خارج از قلمرو حکومت منطق قرار دارد. حال فرض کنید که من بگویم: «این گل زیباست». بنا به این حکم نه فقط این گل از نظر من زیباست، بل به نظر من باید به چشم هر کسی که آن را می‌بیند نیز زیبا بیاید. این هم داوری ذوقی است، و هم داوری زیبایی‌شناسانه. اما از آنجا که زیبایی کیفیت عینی یا ابژکتیو چیزها نیست، و درک آن ذهنی است، باز من نمی‌توانم آن کسی را که می‌گوید این گل زیبا نیست قانع و با خود هم نظر کنم. حکم من در مورد زیبایی گل بر خلاف آن است که بگویم: «این گل زرد است». در این مورد دوم، من در واقع داوری مفهومی، شناختی و منطقی کرده‌ام. یعنی مفهوم زردی را به گل افزوده‌ام، ادعای شناخت جنبه‌ای از آن را کرده‌ام و آماده‌ام تا در مورد درستی حکم خود بحث منطقی کنم. اما وقتی می‌گویم: «این گل زیباست» زیبایی را چون یک مفهوم به گل نیافزوده‌ام، پس از یک جنبه‌ی گل شناختی ندارم، و همانطور که گفتم جای بحث و اقناع را هم باز نگذاشته‌ام. حکم کلی من که گلی را زیبا خوانده‌ام، تنها خبر از واکنش حسی من به گل می‌دهد و بس. گل می‌تواند استفاده‌ی دارویی یا صنعتی داشته باشد، و برای بیان و شناخت آن‌ها من حکم شناختی ــ مفهومی ارائه می‌کنم، ولی تا جایی که زیبایی آن مطرح باشد، نمی‌توانم از هیچ بهره، و استفاده‌ی آن یاد کنم. این نکته هم که من از زیبایی آن لذت می‌برم در این بحث راهگشا نیست، زیرا لذتی که ما از ایده‌ی (Vorstellung) وجود ابژه‌ای می‌بریم، که به نظر کانت همان «منفعت» یا بهره‌ی آن است، در مورد داوری زیبایی‌شناسانه هیچ کارآیی ندارد. وقتی مساله بر سر زیبایی چیزی است، دیگر در آن منفعت یافت نمی‌شود. ایده‌ی اصلی در هنر بی‌معنا می‌شود. به عنوان مثال چه اهمیتی دارد که مریم مقدس به راستی همانند مریم در پرده‌ای از داوینچی یا رافائل بوده است یا نه؟ چه ارزشی دارد که اثر هنری دلالت به چیزی به راستی موجود داشته باشد؟ پس لذتی وابسته به ایده‌ی وجود آن دال‌ها نیز در میان نیست. لذت زیبایی‌شناسانه به «خود ابژه» بیرون دلالت‌هایش باز می‌گردد.[۹]

نیروی داوری ما می‌تواند مورد ویژه و خاص را به مورد کلی و همگانی تبدیل کند. اما

9- *ibid*, p 85.

سلیقه نمی‌تواند به امر کلی تبدیل شود. من خود گفته‌ام که به نظرم این گل زیباست، و مدعی جهانشمولی و همگانی شدن این حکم خود نیز نیستم. اما وقتی داوری ذوقی و زیبایی‌شناسانه می‌کنم و می‌گویم: «این گل زیباست» موردی خاص را به موردی عام تبدیل و ادعا کرده‌ام که این گل برای هر تصوری که (در نتیجه‌ی هر حد و اندازه‌ی ادراک حسی) در سر هر کس تولید کند، زیبا خواهد بود. من از تماشای گلی، که از آن لذت برده‌ام، و در پی بهره‌ی خاصی هم از آن نبوده‌ام حکمی کلی داده‌ام، یعنی گفته‌ام که این گل باید به نظر هر کس زیبا بیاید، یعنی نزد هر آدمی موجب لذتی زیبایی‌شناسانه خواهد شد. کانت در قطعه‌ی ۳۷ کتابش می‌نویسد که در داوری زیبایی‌شناسانه، نه لذت بل «اعتبار همگانی لذت» اصل و اساس کار است.[۱۰] این جنبه‌ی همگانی همان نکته‌ی مهمی است که از داوری زیبایی‌شناسانه اصلی کلی می‌سازد، چیزی که باید برای همگان درست و معتبر باشد. من با حکم زیبایی‌شناسانه‌ام قاعده و قانونی ساخته‌ام، اما جالب اینجاست که به طور معقول نمی‌توانم از آن دفاع کنم، زیرا راه بحث و استدلال منطقی در امور ذوقی بسته است. ممکن است که راه آن بحث بسته باشد، اما راه خردورزی منطقی درباره‌ی خود حکم و داوری من که بسته نیست. کانت در واقع پیشنهاد می‌کند تا از این راه برویم، شاید به تعریفی از زیبایی دست یابیم. چون با چنان تعریفی شماری از تفاوت‌ها را هم خواهیم شناخت. مثلاً تفاوت میان زیبایی طبیعی (صدای امواج، چشم‌انداز جنگل و...) را با زیبایی هنری، یعنی تبلور ایده یا ایده‌هایی زیبایی‌شناسانه در ابژه یا اثر هنری (Kunstwerk) را خواهیم شناخت. اینجا باید بگویم که از نظر کانت ایده‌های زیبا یا لحظه‌های زیبا خارج از بحث زیبایی‌شناسی هستند، او با حضور و تجسد یا ابژکتیو شدن ایده سر و کار داشت که موجب داوری زیبایی‌شناسانه می‌شود. به نظر کانت زیبایی چیزی است هم طبیعی و هم انسانی، اما هنر پدیده‌ای است یکسر انسانی. در آفرینش هنری نهایت و فرجام بسیار مهم است. فرجام را کانت Zweckmässigkeit می‌نامد. هنرمند به تصور یا ایده یا ایده‌هایی واقعیت مادی می‌بخشد، اما در این آفرینندگی آزاد است، یا باید باشد. به دلیل همین دیالکتیک محدودیت ناشی از منش فرجام‌شناسانه، و همین آزادی است که هنر چیزی انسانی می‌شود.

اکنون ببینیم که کانت در راه خردورزی منطقی خود درباره‌ی هنر چه کرده است. او این راه را «تحلیل امر زیبا» خوانده است. در این تحلیل او همان ابزار بررسی منطقی آشنا

10- *ibid,* pp 238-239.

و قدیمی خود را به کار گرفته، یعنی مورد زیبا را از زاویه‌های چهارگانه‌ی شکل‌های منطقی بررسی کرده است. نتیجه‌ی کار هم قدرت استدلال او را نشان می‌دهد، و هم چهار تعریف «جزئی» از زیبایی به دست می‌دهد که همراه با یکدیگر تعریفی کلی از آن را ارائه می‌کنند. این چهار بیان از مفهوم لفظ زیبا، از شکل‌های منطقی کیفیت، کمیت، نسبت، و جهت به دست آمده‌اند. نخست، کانت داوری ذوقی را از نظر کیفیت بررسی کرد. از این دیدگاه ذوق نیروی ارائه‌ی حکم است درباره‌ی ابژه، یعنی شیوه‌ی متصور شدن ابژه است رها از هر غرض. لذت ناشی از ادراک زیبایی رهاست از هرگونه بهره، سود و علقه‌ی خاص. این نکته را باید در معنای بسیار ساده‌اش در نظر گرفت: زیبایی چشم‌انداز جنگل هیچ بهره‌ای برای ما ندارد، لذت و آرامش ناشی از تماشای این چشم‌انداز یکسر رهاست از بهره. اگر با اثری هنری به سودای بهره بردن از آن در جهت خاصی رویارو شوید، در واقع آن را به عنوان یک سند در نظر گرفته‌اید، و نه به عنوان کاری زیبا و هنری. ابژه‌ی زیبا و اثر هنری بدون رابطه با میل، هوس، شهوت، و خواست مطرح می‌شوند. پس یکی از جنبه‌های آن تعریف شگفت‌آوری که بحث را با آن آغاز کردم، یعنی رهایی زیبایی از بهره و سود روشن می‌شود. نخستین تعریف جزیی که کانت ارائه کرده این است: «ذوق نیروی داوری و ستایش یک ابژه یا یک شیوه‌ی بیانگری است، از راه لذت یا عدم لذتی که از هر منفعتی مستقل باشد. ما موضوع چنین لذتی را زیبا می‌خوانیم».[11] البته بحث کانت در این مورد تمام نشده است. او میان سه چیز تفاوت می‌گذارد: امر مطبوع، امر زیبا و امر خیر.[12] امر مطبوع میل، هوس، اشتیاق و شهوت را ارضاء می‌کند، و میان انسان و حیوان مشترک است. امر خیر چیزی است که آن را با ارزش می‌شناسند، همچون کنش اخلاقی، که در نهایت دارای بهره و سود نیز هست، این امر ویژه موجودات عاقل است، خواه انسان و خواه فرشتگان. اما امر زیبا هیچ ربطی به میل و خواست و شهوت ندارد، سرچشمه‌ی آن حس است و به همین دلیل ویژه‌ی موجودات زنده، خردورز و حساس، یعنی خاص انسان است.

در گام دوم کانت داوری ذوقی را از نظر کمیت بررسی کرد. مورد زیبا نمی‌تواند فقط برای من زیبا باشد، در این صورت حکم من به زیبایی آن فقط مربوط به سلیقه‌ی من

11- *ibid*, p 139.

۱۲- برگردان این سه اصطلاح را از شادروان بزرگمهر وام گرفته‌ام که در کتاب زیر آمده است: ف. کاپلستون، **کانت**، برگردان م. بزرگمهر، تهران، ۱۳۶۰، ص ۲۲۸.

می‌شد، در حالی که امر زیبا برای همگان زیباست، یا باید برای همگان زیبا باشد. اگر نکته‌ی اصلی مورد پیشین را به یاد آورید بهتر متوجه معنای حرف کانت می‌شوید. من اثری هنری را یکسر رها از غرض و منفعت آن زیبا می‌دانم. یعنی آزادانه بی‌آن که از سوی امیال و خواست‌های خود زیر فشار باشم، یا بنا به اجبار قاعده‌ای اخلاقی رفتار کنم، یا بنا به مصلحتی نظر دهم، آن اثر را زیبا دانسته‌ام. این غیر شخصی بودن داوری، به من اجازه می‌دهد که حکم خود را کلی کنم، یعنی برای دیگران نیز این حق را قائل شوم که اثر مورد نظر مرا زیبا ارزیابی کنند. و از آنجا که این زیبایی ناشی از تمایل و خواست شخصی من نیست، زیبایی را چون منش عینی اثر می‌شناسم. نکته‌ی مهم اینجاست که وقتی من اثری هنری یا به فرض چشم‌انداز جنگل را زیبا می‌نامم، در این داوری دلالتی ضمنی نیز نهفته است: این اثر، یا این چشم‌انداز برای همه زیباست، یا به بیان بهتر باید برای همه زیبا باشد. البته راهی نیست تا برای مخالف ثابت کرد که این‌ها زیبایند، اما اقتدار حکم زیبایی‌شناسانه در همین باید شکل گرفته است. این «شکل همگانیِ رضایت» پیش‌فرض داوری زیبایی‌شناسی است که در واقع مستقل از مفاهیم است. اینجا به دومین تعریف جزیی کانت از زیبایی بر می‌خوریم: «زیبا آن است که لذتی کلی و مستقل از مفاهیم بیآفریند».[۱۳]

در گام سوم کانت داوری ذوقی را از نظر نسبت بررسی کرد. او نشان داد که این داوری نمی‌تواند به هیچ قصد و غرضی وابسته باشد. در بررسی داوری ذوقی از نظر کیفیت دیدیم که حکم ما به زیبایی چیزی نمی‌تواند به بهره و منفعت وابسته باشد، اینجا هم متوجه می‌شویم که چنین حکمی رهاست از نیت و غرض. زیرا هر قصد و غرضی دست آخر به سود و بهره یا تصور و پندار بهره وابسته است. هنگامی که حکمی بر زیبایی چیزی می‌دهیم، در واقع زیبایی را هدف نهایی و فرجام قطعی معرفی می‌کنیم. پس زیبایی غائیتی است بدون فرجام. زیبایی وقتی چون فرجام مطرح شود، یعنی خودش هدف باشد، جدا از تصور هر نوع فرجام دیگر مطرح می‌شود. اگر زیبایی را در خدمت هدفی متصور شویم، یعنی آن را ابزار رسیدن به غایت و منظوری قرار دهیم، آنگاه حکمی داده‌ایم فرجام‌شناسانه. در حکمی زیبایی‌شناسانه نمی‌توانیم بگوییم: «این چیز زیباست، چون برای رسیدن به آن هدف مناسب است»، باید مورد زیبا را در خود و برای خود زیبا بدانیم تا حکمی زیبایی‌شناسانه داده باشیم. خود زیبایی هدف و غایت

13- Kant, *op. cit,* p 150.

است، و دیگر هدف، نهایت و فرجام خاصی ندارد. خلاصه اگر گلی را از این جهت مفید دانستیم که به کار عطرساز یا داروساز می‌آید، حکم ما زیبایی‌شناسانه نیست. فیلم *پرسونای* اینگمار برگمان را می‌توان به اهداف گوناگون تماشا کرد، مثلاً از آن در یک جلسه‌ی درس روان‌شناسی سود جست، یا از اشاراتش به موقعیت‌های سیاسی و اجتماعی جهت اثبات حکمی سیاسی سود جست، یا حتی خیلی ساده در کلاس‌های آموزش سینما به کارش گرفت. اما اگر آن را فقط برای خود فیلم، یعنی (به گفته‌ی یاکوبسن) در خلوص هنری و کارکرد هنری‌اش تماشا کردیم، آنگاه (و فقط در این حالت) می‌توانیم ادعا کنیم که آن را به عنوان یک اثر هنری در نظر گرفته‌ایم. پس می‌توان از این دیدگاه زیبایی را چنین تعریف کرد: غائیتی که خودش فرجام خود باشد، نظم و هماهنگی‌ای که به کاری نمی‌آید جز جلب توجه به نظم خود. به بیان دیگر زیبایی شکل فرجامین یک ابژه است، در حالیکه در خود هیچ بیانگر هدف و فرجام نیست. اکنون فرض کنیم که ما معیارها و موازین زیبایی را تعیین کرده‌ایم (و این کاری است که می‌شود گفت هر روزه انجام می‌دهیم) و کمالی آرمانی هم ازآن متصور شده‌ایم، باز چنین کاری به معنای داوری ذوقی ناب نیست. از این رو آنچه به عنوان نقادی آثار هنری می‌شناسیم، در واقع ارزیابی صناعت است و نه شناخت هنر. اینجاست که به سومین تعریف جزیی کانت برمی‌خوریم: «زیبایی شکل هدفمندی [غاییت] در یک ابژه است، تا آنجا که بدون بیان هدف [یا غاییتی] در آن ابژه وجود داشته باشد».[۱۴]

در گام چهارم کانت داوری ذوقی را از نظر جهت بررسی کرد. از این زاویه زیبایی مستقل از مفاهیم است، و وسیله‌ی لذت بردن را فراهم می‌آورد. به بیان دیگر همچون مورد ضروری لذت زیبایی‌شناسانه مطرح می‌شود. از نظر کانت لذت سوژه یگانه داور زیبایی است. اما باز هم کسی نمی‌تواند مطمئن باشد که این مورد خاص که به نظرش زیبا آمده، از نظر همگان نیز زیباست. او تنها می‌تواند حکم دهد که ابژه‌ی مورد بحث باید از نظر دیگران نیز زیبا باشد. به هر رو قانونی عینی وجود ندارد که ضرورت چنان حکمی را ثابت کند. هنگامی که می‌گوییم کل بزرگتر است از جزء، مفهومی را پیش می‌کشیم که ضرورت تصدیق همگان را ایجاب می‌کند. احکام اخلاقی نیز بر اساس همین مفاهیم کلی استوارند، مثلاً وقتی می‌گوییم که هیچ کس نمی‌تواند، و حق ندارد، کسی دیگر را چون ابزاری در خدمت خود در آورد، حکمی کلی داده‌ایم. در مقابل، احکام

14- *ibid*, p 171.

زیبایی‌شناسانه را، هر چند احکامی همگانی و جهانشمول هستند، باز نمی‌توان به چنین معنایی احکام کلی نامید. این گل مشخصی است که زیبایش می‌دانم و معتقدم که همگان باید آن را زیبا بدانند. من معتقدم که باید چنین شود، نه این که قانونی عینی این ایجاب را می‌آفریند. من تنها می‌توانم به شعور عادی و مشترک میان مردمان اشاره کنم، و براساس آن ضرورت حکم خود را تنظیم نمایم. شاید بتوان این شعور مشترک میان آدمیان را با نیروی خرد آنان در ارائه‌ی احکام پیشاتجربی قیاس کرد، که شماری از جستارهای سنجش خرد ناب درباره‌ی آن‌هاست، اما ادامه‌ی این بحث ما را از زیبایی‌شناسی دور می‌کند. این هم چهارمین و واپسین تعریف جزئی کانت از زیبایی: «زیبا آن است که بدون مفاهیم شناخته شود و موضوع یک لذتِ ناگزیر باشد».[15] کانت در چهار صفحه‌ی بعدی کتابش که در حکم نتیجه‌گیری از بحث تحلیل زیبایی است، مدام بر «آزادی» در این تعریف‌های جزیی تکیه می‌کند، زیرا در هر یک به شکل و گونه‌ای این مفهوم مطرح شده است: زیبایی به آزادی خیال مرتبط است.[16]

با توجه به آنچه آمد می‌توان گفت که کانت با دو رویکرد اصلی زیبایی‌شناسی کلاسیک مخالفت کرد. از یکسو او هنر را گونه‌ای شناخت مبهم از واقعیت ندانست، و از سوی دیگر دیدگاه حس‌گرایی مطلق هیوم و هاچنسون را نیز رد کرد، و نپذیرفت که تجربه‌ی زیبایی‌شناسی فقط به توانایی حسی روان آدمی وابسته باشد. کانت این تجربه را پیش از هر چیز تجربه‌ی لذتی خاص معرفی کرد. هنگامی که ما درباره‌ی ابژه‌ای تعمق می‌کنیم، از تعادل و هماهنگی میان خیال و دانایی لذت می‌بریم، این یک لذت زیبایی‌شناسانه است. این تجربه با مفاهیم همراه نیست، یعنی ابژه را از راه مفاهیم درک نمی‌کند، و یکی از انواع یا وجوه دانایی محسوب نمی‌شود. البته این تجربه با بحث حس‌گرایان نیز نمی‌خواند، یعنی لذت زیبایی‌شناسانه آن نوعی از ارضاء نیست که به نیازها و اشتیاق‌ها و خواست‌های بالقوه‌ی ما مرتبط شود. لذتی است به طور کامل جدا از منافع و ارضاء خواست‌های ما. از تصاحب ابژه نتیجه نمی‌شود، و محصول بهره‌مند شدن از چیزی نیست، بل فرآورده‌ی بازی خیال و دانش است. به گونه‌ای پیشاتجربی تحقق می‌یابد، و به ساختار پیشاتجربی دانایی ما مربوط می‌شود. داوری زیبایی‌شناسانه‌ی زیبایی هم سوبژکتیو است (یعنی دانایی را در بر ندارد) و هم همگانی است (یعنی پیشاتجربی است). این ناسازه خود را در حکم کانت در مورد «غاییت

15- *ibid*, p 176.

16- *ibid*, p 177.

بی‌هدف» نشان می‌دهد. برای هگل نیز زیبایی آنجا دانسته می‌شود که مورد محسوس و مورد آرمانی با هم همراه شوند، و این نمی‌تواند در خدمت هدفی باشد. حتی مهمتر از این به نظر او روح در سفری است که فرجام آن هدفی از پیش معلوم نیست، و در حالیکه غاییتی دارد، هدف ندارد. در هر لحظه‌ی سفر تصوری از هدف وجود دارد، اما این تصور که خود هدف نیست. نهایت سفر همان تصورهاست. به گفته‌ی هوشمندانه‌ی چارلز تیلور «هستی‌شناسی هگلی از زیبایی‌شناسی کانتی آغاز شده است».[۱۷]

غیرمفهومی بودن زیبایی ما را به جنبه‌ی ظریفی از بحث کانت می‌رساند. در تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه ما با یک ابژه رویارو نیستیم، یا بهتر بگویم رویارویی ما با ابژه اهمیتی ندارد. اینجا ما با بیان آن ابژه در ذهن روبروییم. ابژه همچون تمامیتی محسوس، که از راه حس دانسته شده، در ما احساس زیبایی را می‌آفریند. هنگامی که کسی به چشم‌انداز جنگلی می‌نگرد، تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه از این جنبه‌ی دیداری، و از این انعکاس در ذهن بیدار می‌شود. نه ابژه‌ی موجود، بل حس دیداری مهم است، یعنی روالی که در آن ذهن متاثر می‌شود و به حس زیبایی‌شناسانه فرصت ظهور می‌دهد. از این روست که داوری و حکم ذوقی، یک داوری شناختی نیست، نه منطقی بل زیبایی‌شناسانه است، و بنیان تعیین‌کننده‌ی آن «سوبژکتیویته» است. داوری زیبایی‌شناسانه به تاثیرهای سوبژکتیو ابژه در آگاهی مربوط می‌شود. ابژه اینجا فقط در ارتباطی که با ذهن می‌یابد مطرح است. پس وقتی کانت می‌گوید که ابژه‌های زیبایی‌شناسانه به طور سوبژکتیو وجود دارند، اصل مهمی در فلسفه‌ی هنر را بیان می‌کند.

می‌بینید که در آن تعریف آغازین از زیبایی نکته‌ی چندان پیچیده‌ای وجود نداشت. تنها باید گفت که زیبایی، پایه‌گذار فلسفه‌ی نقادی را ناگزیر کرد تا به حکمی بپردازد که باید برای همگان درست باشد، اما قابل اثبات برای کسانی که بدان باور ندارند، نیست. امروز بسیاری از اندیشگران به این رهایی تحلیل زیبایی از مفهوم که اصل حرف کانت بود معترض‌اند. اینان بحث شناخت‌شناسانه‌ی کانت را در مساله‌ی داوری ذوقی بحثی نامتعین می‌یابند.[۱۸] به نظر ناقدان تلاش کانت در شناخت قاعده‌ای که باید برای همگان معتبر باشد، اما از اصل شناختی و مفهومی نیز سود نجوید، نمی‌تواند به شناخت بنیان

17- Ch. Taylor, *Hegel,* Cambridge U.P, 1977, p 470.

18- J. M. Bernstein, *The Fate of Art, Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno,* Oxford, 1992, pp 29-43.

همانندی نیروی داوری ذوقی همگان منجر شود. سرانجام این پرسش بی‌پاسخ می‌ماند که چرا ما همگی باید به ابژه‌ای خاص واکنشی یکسان نشان دهیم؟ چرا باید لذتی همانند در همه‌ی ما ایجاد شود؟ کانت اصلی اثبات ناشده را پیشنهاده‌ی کار خود قرار داده، و این اصل تا پایان کارش نیز همچنان ثابت ناشده باقی می‌ماند.

اکنون، پیش از آنکه بحث از مفهوم زیبایی از نظر کانت را به بحث او از والایی پیوند بزنم، باید نکته‌ی ناگفته‌ای از نظریات او را در مورد زیبایی شرح دهم. این نکته در مباحث نشانه‌شناسی (و به ویژه در بحث پیرس) اهمیت بسیار دارد. کانت در قطعه‌ی شانزدهم ***سنجش نیروی داوری*** دو نوع داوری زیبایی‌شناسانه را از هم جدا دانست،[19] نخستین را «زیبایی آزاد» خواند، که عبارت است از آن گونه داوری زیبایی که رها از هرگونه قیاس باشد، همچون وقتی که می‌گوییم: «شعر ویرژیل زیباست». کانت از مثال‌هایی از هنر (قطعه‌های موسیقایی که با واژگان و کلام همراه نباشند)، و از عواملی طبیعی برای تدقیق زیبایی آزاد سود جسته است: گل‌ها، بسیاری از پرندگان، و آبزیان. سپس کانت نوع دوم داوری زیبایی‌شناسانه را قیاسی نامید، چون حکم: «این شعر ویرژیل زیباترین شعر اوست». داوری نخست نمونه‌ای ناب از داوری زیبایی‌شناسانه است. اما حکم دوم جدا از این داوری، به اصلی منطقی نیز، که قیاس را ممکن می‌کند، استوار است. گونه‌ی نخست خود بسنده است، به راستی شکل ناب داوری ذوقی است. اعلام زیبایی است و نه هیچ چیز دیگر. اما گونه‌ی دوم همواره از راه مفهوم یا مفاهیم شکل می‌گیرد، مشروط است، و از این رو باید از دیدگاهی فرجام‌شناسانه نیز بدان دقت شود. همین جا به یکی از پیچیدگی‌های نظریه‌ی کانت که از نظر ناقدانش نیز دور نمانده اشاره کنم. کانت در قطعه‌ی ۴۸ کتاب ***سنجش نیروی داوری*** می‌گوید: «یک زیبای طبیعی، چیزی زیباست، یک زیبای هنری بیان زیبای یک چیز است.»[20] این تفاوت میان دو نوع زیبایی طبیعی و زیبایی هنری نکته‌های مهمی را پیش می‌کشد، نخست آنکه زیبایی هنری را به بیانگری وابسته می‌کند که پایه‌ی مهمی است در یک آیین قدرتمند زیبایی‌شناسی، دوم آنکه گونه‌ای پیش‌بینی بحث هگل است، که در درس بعدی از آن یاد خواهم کرد. اما حکم بیانگری زیبایی هنری با توجه به بنیان مفهوم زیبایی از نظر کانت دشواری‌ساز است، و موجب ناسازه‌ای منطقی می‌شود. اگر زیبایی هنری بیان چیزی باشد، ناگزیر راه برای قیاس آن چیز و بیان زیبایش باز خواهد شد، و از این رو ما در

19- Kant, *op.cit*, pp 162-165. 20- *ibid*, p 266.

قلمرو ادراک مفهومی، شناختی (و شاید بتوان گفت علمی) قرار خواهیم گرفت. روشن است که این ادراک مفهومی در تناقض با اصل کانتی رهایی زیبایی از مفهوم‌سازی قرار می‌گیرد. این نکته ، به همین شکل در مورد مفهوم زیبایی قیاسی یا وابسته نیز صادق است. اینجا هم آن اصل قاطع کانت که زیبایی غیرمفهومی است زیر سئوال می‌رود، زیرا زیبایی وابسته استوار است به قیاس و ناگزیر به مفهوم‌سازی. در هر دو مورد، امر قیاس، ضابطه‌ای عقلانی را پیش می‌کشد، و خاصه در مورد نظر بیانگری زیبایی هنری به تاکید باید گفت که اینجا بیانگری تبدیل به یک هدف آفرینش هنری می‌شود، و این نکته به سهم خود با اصل کانتی غائیت بدون فرجام خوانا نیست.

اکنون از این دشواری‌ها بگذریم و به نکته‌ی بسیار مهمی بپردازیم، که یکی از زنده‌ترین و امروزی‌ترین مباحث کانت در زیبایی‌شناسی است. کانت این نکته را نخست از کتاب مشهور *Peri hyposous* یا ***درباره‌ی والایی*** لونگینوس، فیلسوف رومی سده‌ی نخست، و در گام بعد از ادموند برک آموخته بود که میان زیبایی و والایی تفاوت هست، و یکی پنداشتن آن‌ها (هر چند نسبتی نزدیک با یکدیگر دارند) و از فقدان دید فلسفی نسبت به هر دو ناشی می‌شود. در مورد بحث از والایی (یا آنچه خود کانت آن را das Erhabene نامید) پرسش اصلی همان است که پیش روی دیگر متفکران سده‌ی هجدهم نیز قرار داشت: براساس کدام احساس، هیجان، یا عاطفه حکم به والایی چیزی می‌دهیم؟ در برابر زیبایی شیدا ومفتون می‌شویم، ولی احساس ما در برابر والایی چیست؟ پاسخ کانت که آغازکننده بحث اوست، با پاسخ فیلسوفان انگلیسی پیش از برک اندکی تفاوت دارد، آنان می‌گفتند که ما از امر والا به شگفت می‌آییم، ولی کانت می‌گفت که «والا آن است که به طور ناب و ساده عظیم باشد».[21] در حالیکه امر زیبا به یک مورد محدود می‌شود و چیزی است متعیّن و کرانمند، امر والا نامحدود است. زیبا به طور ابژکتیو وجود دارد، اما نمی‌توان مورد والا را نشان داد. والایی احساس ناب است، چیزهایی در این دنیا در حکم انگیزه‌هایند تا در ذهن ما احساس والایی پدید آید. والا که به طور ناب و ساده عظیم است، چیزی است فراتر و برتر از هرگونه قیاس. هیچ چیز، هیچ ابژه‌ی طبیعی دارای این منش نیست. بنا به حکم کانت والایی نه به چیزی خارج از ما، بل به موقعیتی ذهنی باز می‌گردد.

آنچه در بحث کانت از والایی تازه است، تمایزی است که او میان دو گونه احساس

21- *ibid,* p 186.

والایی قائل می‌شود. یکی از آن‌ها را والایی ریاضی می‌خواند و دومی را والایی پویا. آن موردی که در ذهن ما موجب علو ریاضی می‌شود مطلقاً عظیم است، و به تصور ما از بی‌نهایت باز می‌گردد. هنگامی که پاسکال می‌گفت سکوت آسمان بی‌پایان او را به وحشت می‌اندازد، از چنین احساسی یاد می‌کرد. از گونه‌ای هراس، و بهتر بگویم دلهره. مورد دیگری که کانت از آن مثال می‌آورد، چیزی است محدود که در لحظه و حالت خاصی نامحدود می‌نماید، و موجب احساس هراس و بی‌پناهی در ما می‌شود، همچون چشم‌انداز ستیغ کوه‌ها، یا تنهایی در دل کویر. این حالت نتیجه‌ی کنش و واکنش میان خیال و شناخت ماست. به گمانم سکانس پایانی فیلم *استرومبولی* روبرتو روسلینی یکی از بهترین نمونه‌هاست برای درک این گفته‌ی کانت. گونه‌ی دوم که در ذهن ما موجب احساس والایی می‌شود، والایی پویاست، نیرویی که بالاتر است از موانع سر راهش. همچون توفانی عظیم در دریا، که هم موردی است محدود که نامحدود می‌نماید، و هم مانعی در راهش نمی‌شناسد. این احساس از کنش و واکنش میان خیال و اشتیاق ایجاد می‌شود. این نامحدود نمایان شدن امر محدود، که در واقع میان هر دو گونه‌ی والایی مشترک است، در بحث کانت نکته‌ی بسیار مهمی است، زیرا ما را به مساله‌ی اخلاق باز می‌گرداند. این که کسی بخواهد جدا و مستقل از نیت‌ها و اغراض نفسانی خود، یعنی برخلاف منافع فوری خویش، قانونی اخلاقی را رعایت کند که چه بسا متضمن منافع امروزی، فوری و مادی او نباشد، امری است والا کانت بر این نکته تاکید داشت که در برخورد با دهشتبارترین نیروهای طبیعی، آنگاه که آن‌ها را والا می‌شناسیم باز در دل خود، خویشتن را از آن‌ها بالاتر و والاتر احساس می‌کنیم. این نسبت میان اخلاق و والایی را نباید دستکم گرفت و نیز نسبت دیگری را که میان زیبایی و اخلاق وجود دارد.[22] مردم چیزهای زیبا را به گفته‌ی کانت با صفاتی وصف می‌کنند که در گوهر خود اخلاقی هستند، به عنوان مثال چشم‌اندازی را شریف، اثر هنری‌ای را نجیب، ساختمانی را آبرومند، و رنگ‌هایی را ملایم می‌خوانند.

بحث کانت در مورد زیبایی بسیار مهم است، و از آن گریزی نیست. همانطور که در این دو سده که از انتشار **سنجش نیروی داوری** می‌گذرد، بسیاری از مباحث اصلی زیبایی‌شناسی به این بحث بازگشت، و حتی فیلسوفی چون شوپنهاور که می‌دانید منادی اراده و خواست بود، به تعاریف کانت از زیبایی که رسید، سپر انداخت، و این چیزی را

22- J. F. Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime,* Paris, 1991.

که ارتباطی به بهره و سود ندارد، و بی‌مفهوم است، پذیرفت. امانا‌قد بزرگی که در پایان سده‌ی نوزدهم زندگی می‌کرد، چنین ساده تسلیم نشد. نیچه در ***تبارشناسی اخلاق*** به مفهوم «زیبایی همچون موجد لذتی رها از منفعت» نقد کرد.[۲۳] نیچه دل آزرده از تسلیم شوپنهاور، به وجود گریزناپذیر منفعت و مفهوم در هنر اشاره می‌کند. او در برابر هنر رها از بهره‌ی کانتی، از نویسنده‌ای نقل می‌آورد، که به حق استاد مسلم روان‌شناسی دانسته می‌شود. نیچه تعریف استاندال از زیبایی را چنین بیان می‌کند: «زیبایی وعده‌ی خوشبختی است». بدون تصور خوشبختی، و فرجام، هنر بی‌معناست. نیچه با همان زبان پر از نیش و کنایه‌اش، بی‌رحمانه از کانت می‌پرسد که آیا به راستی می‌توان نسبت به امر زیبا «بی‌نظر» بود؟ آیا زیبایی هیچ احساس روانی و اروتیکی بر نمی‌انگیزد؟ آیا حس اروتیک ارتباطی با سود و بهره ندارد؟ نیچه از پیگمالیون مثال می‌آورد، او عاشق مجسمه‌ای شد که ساخته بود، پس هنرمند نبود؟ نیچه می‌گوید که دیدگاه کانتی از هنر فقط متوجه مخاطب است، و کاری به هنرمند ندارد. در واقع، کانت به ما می‌گوید که به زیبایی بی‌نظر باشیم، اما مگر زیبایی بی‌نظر آفریده می‌شود؟ نیچه از شوپنهاور می‌پرسد که این دیدگاه رهایی از منفعت (و در واقع رهایی از غریزه و خواست) چگونه اینجا در مورد حکم زیبایی‌شناسانه صادق است، اما در هیچ جای دیگر صادق نیست؟ البته لازم نیست نفرت نیچه از زاهدنمایی و خشکه‌مقدسی را یادآوری کنم، و این نکته را که او بارها در آثارش کانت منزه و پاکدامن را دست انداخته است.

بی‌آنکه بخواهم نقد نیچه را رد کنم، باید نکته‌ای را پیش کشم که از نظر او دور مانده بود. نقل قول او از استاندال چندان دقیق نیست، و به راستی بازگفتی است به زبان او. استاندال در یادداشتی در فصل هفدهم کتابش ***درباره‌ی عشق*** گفته است: «زیبایی جز وعده‌ی خوشبختی نیست».[۲۴] او نگفته: «زیبایی وعده‌ی خوشبختی است». میان این دو جمله تفاوت ظریفی وجود دارد. بنابه جمله‌ی خود استاندال زیبایی فقط یک وعده است، اما خود خوشبختی به عنوان چیزی که نهایت منافع زندگی هر روزه باشد، در میان نیست. جمله‌ی نیچه این توهم را می‌آفریند که خوشبختی وجود دارد، و زیبایی هم وعده‌ای است به آن. استاندال به این حرف باور نداشت، و این نکته به ویژه با توجه به متن فصل هفدهم کتاب او روشن می‌شود، فصلی که عنوانش این است: «خوشبختی را

23- F. Nietzsche, *On the Geneaiogy of Morals,* tra W. Kaufmann, New York, 1976, pp 103-105.

24- Stendhal, *De l'amour,* Paris, 1965, p 64n.

عشق کنار می‌زند». عشق خوشبختی را detronée می‌کند، کنار می‌زند، از رواج می‌اندازد، از سلطنت خلع می‌کند.

کتاب‌شناسیِ درس چهارم

۱. زیبایی‌شناسیِ ادموند برک
رساله‌ی ادموند برک درباره‌ی زیبایی و والایی هنوز به فارسی ترجمه نشده است. متن انگلیسی آن به صورت دقیقی تدوین شده است:

E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublim and Beautiful,* ed. J. T. Boulton, London, 1985 (1987).

ویراستار پیشگفتار باارزشی نوشته که روشنگر بسیاری از پیچیدگی‌های اثر برک است. متاسفانه جدا از اهمیت نظر برک در مورد زیبایی و والایی چندان کتاب و مقاله‌ی تحقیقی و انتقادی درباره‌اش منتشر نشده است. در پیشگفتار اشاراتی به چند نوشته آمده که از تاثیر دیدگاه برک بر وردزورث (ص سی و هفتم)، و بر ترنر و راسکین (ص بیست و نهم) بحث می‌کنند.

۲. آثار کانت به فارسی
مهمترین کاری که به زبان فارسی در مورد کانت انجام شده، برگردان کامل نخستین نقد اوست. می‌دانیم که در این کتاب استتیک به معنایی غیرمتعارف (یعنی معنایی که مرتبط به زیبایی نمی‌شود و فقط محصور در معنای حسی و «حسیک» است) به کار رفته است:

ا. کانت، *سنجش خرد ناب*، برگردان م. ش. ادیب سلطانی، تهران، ۱۳۶۲.

متن سومین نقد کانت، یعنی *سنجش نیروی داوری* هنوز به فارسی ترجمه نشده است، و به این ترتیب خواننده‌ی فارسی‌زبان از بخت و لذت خواندن مهمترین نوشته‌ی کانت درباره‌ی زیبایی و والایی محروم است، متنی که به گمان بسیاری نمونه‌ی عالی از زیبایی‌شناسی کلاسیک است. هر چند کتاب خود کانت در مورد زیبایی و والایی به فارسی ترجمه نشده، اما کتاب‌هایی دیگر وجود دارند که از دیدگاه کانت در این موارد

اطلاعات باارزشی ارائه می‌کنند:

ف. کاپلستون، *کانت*، برگردان م. بزرگمهر، تهران، ۱۳۶۰، صص ۲۵۸-۲۱۸.

ا. کورنر، *فلسفه کانت*، برگردان ع. فولادوند، تهران، ۱۳۶۷، صص ۳۵۴-۳۲۹.

۳. درباره‌ی فلسفه‌ی کانت

کتاب کورنر که به برگردان فارسی آن اشاره شد، یکی از خواندنی‌ترین نوشته‌هاست در مورد دیدگاه کلی و روش فلسفی کانت:

S. Korner, *Kant*, London, 1955 (1984).

مجموعه مقاله‌های زیر روشنگر اساس کار کانت است، و در بخش سوم آن دو مقاله‌ی مهم در مورد زیبایی‌شناسی، و داوری ذوقی از نظر کانت آمده است:

R. P. Wolff ed, *Kant, A Collection of Critical Essays*, New York, 1967.

دو کتاب ساده‌ی زیر طرح کلی و درستی از فلسفه‌ی کانت ارائه می‌کنند:

R. C. S. Walker, *Kant*, London, 1978.

J. Kemp, *The Philosophy of Kant*, Oxford UP, 1968 (1979).

۴. زیبایی‌شناسی کانت

سنجش نیروی داوری بارها به انگلیسی و فرانسه ترجمه شده است. مهمترین برگردان انگلیسی آن کتاب زیر است:

I. Kant, *The Critique od Judgement*, tra. J. C. Meredith, Oxford UP, 1928 (1992).

برگردانی نیز از بخش «تحلیل زیبایی»، به صورت کتاب درسی و ارزان منتشر شده:

I. Kant, *Analytic of the Beautiful*, tra. W. Cerf, New York, 1963 (1990).

برگردان جدید فرانسوی که به تازگی منتشر شده، و ماخذ کار در این درس بود:

E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, ed. F. Alquié, Paris, 1985 (1989).

برگردان قدیمی‌تر به زبان فرانسوی نیز هنوز ارزش خود را حفظ کرده است:

E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, tra. A. Philolenko, Paris 1974.

کتاب کوچکی به زبان فرانسوی نیز منتشر شده، که برگزیده‌ی بسیار خوبی است از نوشته‌های کانت در مورد فلسفه‌ی هنر:

E. Kant, *Le jugement esthétique*, ed. F. Khodoss, Paris, 1955 (1984).

اثر دیگری از کانت که به امر والا مربوط می‌شود، و به فرانسوی ترجمه شده است:

E. Kant, *Observation sur le sentiment du beau et du sublime*, tra. M. David Menard, Paris, 1990.

۵. درباره‌ی زیبایی‌شناسی کانت

دو مقاله‌ای که در مجموعه مقاله‌هایی به تدوین رابرت پال‌ولف آمده (نگاه کنید به بخش سوم همین کتاب‌شناسی) نکته‌های تازه‌ای در بر دارند، و به شرح زیرند:

I. Stadler, "Perception and perfection in Kant's Aesthetics", *in Kant, A Collection of Critical Essays*, pp 339-384, and

R. L. Zimmerman, "Kant: The Aesthetic judgment", *ibid*, pp 385-406.

کتاب زیر برگزیده‌ی مقاله‌هایی است درباره‌ی زیبایی‌شناسی کانت:

O. Chedin, *Sur L'esthétique de Kant*, Paris, 1982.

کتاب قدیمی، اما درسی به زبان انگلیسی در تفسیر نقد سوم کانت نوشته شده، که خواندنش هنوز هم آموزنده است:

H. W. Cassirer, *A Commentary on Kant's Critique of Judgment*, London, 1938.

و مهمترین کتاب در مورد نظر کانت درباره‌ی والایی کتاب ژان فرانسوا لیوتار است:

J-F. Lyotard, *Lecons sur l'analytique du sublime*, Paris, 1991.

۳

هنر و روح دوران

درس پنجم

۱. بیانگریِ هنر از نظر هگل

۲. هگل و تاریخ هنر

درس پنجم

۱. بیانگری هنر از نظر هگل

هنر بیانگر چیست؟ این پرسش در فلسفه ی هنر پیشینه‌ای بسیار طولانی دارد، و گزافه نیست که بگوییم هنوز هم پاسخی نیافته است. شاید بتوان گفت که این پرسش نیز همچون سئوال پیشین ما «زیبایی چیست؟» پاسخی سرراست و قطعی ندارد. اما اجازه بدهید که نخست به تلاش‌های مهمی که فیلسوفان در جهت ارائه‌ی پاسخ داشته‌اند، توجه کنیم. در این درس، از نقش و جایگاه آفرینش هنری در نظام فلسفی هگل بحث می‌کنیم، سپس درک او از تاریخ هنر را مورد بحث قرار می‌دهیم، و در خلال این جستارها می‌کوشیم تا به پاسخ او در مورد بیانگری هنر پی ببریم. هگل کتابی به نام زیبایی‌شناسی ننوشته است. آنچه ما امروز به نام ***درسگفتارهایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی*** می‌شناسیم (کتابی در بیش از هزار صفحه) در واقع متنی است که شاگردان هگل از درسگفتارهایی که او در فاصله سال‌های ۱۸۲۷ تا ۱۸۳۰ در دانشگاه برلین ارائه کرده بود، با توجه به یادداشت‌های بازمانده از او فراهم آوردند، و از این نظر قابل قیاس است با درسگفتارهایش در مورد دین، تاریخ فلسفه، و فلسفه‌ی تاریخ. ***درسگفتارهای*** هگل درباره‌ی زیبایی‌شناسی هم مروری است بر تاریخ هنر از دیدگاهی فلسفی، و هم بحث مهمی است درباره‌ی مسائل اصلی فلسفه‌ی هنر.[1] در نخستین درسگفتارها (پیشگفتار مشهور کتاب که حدود یکصد صفحه است، و جداگانه نیز چاپ می‌شود) هگل به گونه‌ای موجز از این مسائل اصلی بحث کرد، و در جریان درس‌ها بارها به آن بازگشت.[2]

۱- ماخذ کار من در این درس برگردان رایج فرانسوی کتاب هگل بوده:

G. W. F. Hegel, *Esthétiques*, tra. S. Jankélévitch, Paris, 1974. 10 vols.

2- G. W. F. Hegel, *Introduction to Aesthetics*, tra. T. M. Knox, Oxford UP, 1979.

کل کار هگل در مورد زیبایی‌شناسی نخست در سال ۱۸۳۵ در سه مجلد به زبان آلمانی چاپ شد که مشهور است به «چاپ هوتهو».

در نخستین صفحه‌ی پیشگفتار هگل بر *درسگفتارهایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی* می‌خوانیم که زیبایی‌شناسی یا استتیک اصطلاح نادقیقی است، و اگر در این درسگفتارها به کار رفته از این روست که کاربرد همگانی یافته است. از سوی دیگر هگل می‌نویسد که به گمان او عنوان در خود مانع و مشکلی به شمار نمی‌آید. اما چرا هگل استتیک را نادقیق می‌داند؟ او خود توضیح داده که دانش دریافت حسی فقط یک بخش از کار فلسفی شناخت زیبایی است، و عنوان استتیک تنها روشنگر این یک بخش است. هگل می‌گوید که برای درس‌هایش نام «فلسفه‌ی هنرهای زیبا» را ترجیح می‌دهد.[۳] سپس او بحث را از تمایز زیبایی هنری و زیبایی طبیعی آغاز می‌کند، و موضوع «علم شناخت زیبایی» را فقط زیبایی هنری می‌داند. هگل چنین استدلال می‌کند که زیبایی هنری زاده‌ی روح سوبژکتیو است و به همین دلیل نیز از زیبایی طبیعی برتر است. می‌دانید که از نظر هگل زیبایی طبیعی زاده‌ی روح ابژکتیو است، و در مقام مقایسه با زیبایی هنری اهمیت کمتری دارد. یعنی در سفر یا ادیسه‌ی روح به سوی مطلق، عنصر ذهنی نقش مهمتری دارد، یا بهتر بگویم بازتاب کامل‌تری از «ایده» است. ایده به نظر هگل از روح مطلق خبر می‌دهد که گاه از آن با تک‌واژه‌ی Geist نام برده است. روح یا مطلق یا حقیقتی که از دنیای روحانی زاده می‌شود گاه در پیکر مفاهیم دانسته می‌شود (فلسفه)، و گاه در پیکر شهودی که هنگام به بیان آمدنش از مفاهیم نیز سود می‌جوید (دین)، و گاه از راه شهودی که زاده‌ی ادراک حسی است (هنر). ضرورت مفهوم زیبایی ـ که هنرمند یکی از سازندگان آن است ـ جز این نیست که ابژه‌ی آن موردی محسوس باشد. نکته‌ی مهم اینجاست که هنر همچون مورد زیبا هنگام بیان شدن باز به مفاهیم کاری ندارد، بل ادراکش اساساً شهودی است. به هر رو نکته‌ی مهم و اصلی این است که فلسفه، هنر و دین سه لحظه از جلوه‌ی مطلق هستند. هنر به عنوان یکی از این سه لحظه با زیبایی همبسته است، که چیزی نیست جز جلوه یا تحقق ایده یا مطلق. کانت زیبایی را هم در طبیعت می‌دید و هم در هنر. شلینگ نیز با او همراه بود. او طبیعت را نیز چون هنر ملهم از ایده یا روح می‌دانست، اما می‌گفت که زیبایی طبیعی پایین‌تر از زیبایی هنری جای دارد، زیرا هنر ذهن و طبیعت را یکی می‌کند. هگل نیز معتقد بود که هنر یکی کننده‌ی

3- *Ibid.* p. 1.

طبیعت و ذهن است، و آگاهی در آن نقش کلیدی دارد. اگر ذهن آدمی ناگزیر از شناخت مطلق شود، نمی‌تواند آن را در طبیعت بازشناسد، بل باید به یکی از زاده‌های خود پناه ببرد، و از راه آن به هدف ادراک مطلق نائل آید. از این رو در فلسفه‌ی روح یعنی بخش نهایی *دانشنامه‌ی علوم فلسفی* می‌خوانیم که موضوع خاص زیبایی‌شناسی فقط زیبایی هنری است.[۴] در پیشگفتار این نکته به بیانی دیگر آمده است. آنجا می‌خوانیم که زیبایی شکل ظهور ایده است.[5] روح در جریان سفر خود به سوی مطلق از ناآگاهی به دانش کامل و خودآگاهی مطلق می‌رسد، و در همین گذر از پله‌ای از آگاهی می‌گذرد، آگاهی‌ای که به «احساس درک شده‌ی دنیای بیرون» وابسته است. این پله‌ی هنر است که سرانجام نیز در روح مطلق جای می‌گیرد.

در روح مطلق، یعنی در بالاترین مرحله‌ی خودآگاهی روح، سه همبسته‌ی هنر، دین و فلسفه قرار گرفته‌اند. اینان از این جهت که در مطلق جای گرفته‌اند همبسته‌اند، ولی از دیدگاه حرکت خود روح با هم تفاوت‌هایی دارند. در این قلمرو سرمدی مطلق می‌توانیم دلیل اعتباری را که پیش‌تر برای روح سوبژکتیو قائل شده بودیم، دریابیم. نکته بر سر رویکرد روح است به ایده‌هایی که از داده‌های عینی حاصل می‌شوند. در توصیف و شرح فلسفی این ادیسه‌ی روح در شاهکار هگل *پدیدارشناسی روح*، ما از ساده‌ترین شکل این رویکرد یعنی از ادراک حسی به والاترین جایگاهش یعنی روح مطلق می‌رسیم. قانون یا اصل این حرکت روح به‌سوی مطلق و آزادی، رویکرد ذهن یا آگاهی روح سوبژکتیو است به موقعیت عینی یا روح ابژکتیو. بنا به تفسیر شماری از شارحان پدیدارشناسی (یکی از مهمترین آن‌ها الکساندر کوژو)[6]، آنچه در این فراشد تکاملی همواره باارزش باقی می‌ماند (در واقع ارزش‌های آن فراشد را موجب می‌شود) همین رویکرد انسانی و ذهنی است. این جنبه‌ی انسانی را نباید دستکم گرفت، جدا از زبان تجریدی و پیچیده‌ی *پدیدارشناسی روح*، بارها در این کتاب به شکل ساده‌شده‌ی بحث نیز برمی‌خوریم.

زیبایی هنری برتر و والاتر از زیبایی طبیعی است، چراکه زاده‌ی روح سوبژکتیو، یا به زبان ساده‌تر نتیجه‌ی کارکرد ذهن آدمی است. زیبایی هنری از آنجا که محصول کارکرد نیروی آفریننده‌ی ذهن انسان است، برتر از زیبایی طبیعی است که در آفرینش آن انسان

4- G. W. F. Hegel, *Philosophy of Mind*, tra. W. Wallace, Oxford UP, 1971, p 293.

5- Hegel, *Esthétique*, vol 1, p 144.

6- A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, 1979.

نقشی نداشته است. هنر نتیجه‌ی کار ذهنی هنرمند هست، اما از این نکته نباید چنین نتیجه گرفت که هنرمند در زمان آفرینش اثر هنری به طور کامل آگاه بوده که چه می‌کند. در واقع اعتبار هنر نه به واسطه‌ی تولید آگاهانه‌ی هنرمند بل نتیجه‌ی کارکرد ذهن اوست که خود او به طور کامل از این کارکرد خبر ندارد، و باید گفت که تسلطی هم بر آن ندارد. پس نمی‌شود گفت که هنر بیانگر احساسات، عواطف و هیجان‌های هنرمند است، مگر این که نخست بپذیریم که هنرمند خود از راز این احساسات باخبر نیست، و تحت‌تاثیر نیروی الهام چیزی می‌آفریند که فراتر از آگاهی او می‌رود، و بیانگر روح زمانه یا به تعبیر مشهور هگل «روح دوران» (Zeitgeist) است. اما، وقتی می‌گوییم که هنر بیانگر روح دوران است باید درباره‌ی واژه‌ی «بیانگر» محتاط باشیم، زیرا خواهیم دید که هگل اساساً هنر را نابیانگر می‌خواند. باری، از نظر هگل نکته‌ی مهم این است که بدانیم هر چند اعتبار و ارزش هنر در سویه‌ی ذهنی و انسانی آن است، ولی این جنبه بر خود هنرمند آشکار نیست. در قطعه‌ی ۵۶۰ سومین مجلد ***دانشنامه‌ی علوم فلسفی*** که مشهور است به فلسفه‌ی روح می‌خوانیم «الهام هنرمند» نیرویی است که هنرمند از آن بی‌خبر، و در واقع با آن بیگانه است (eine ihm fremde Gewalt).[7] هنر و شکل‌گیری اثر هنری استوار است به این بی‌خبری هنرمند از نیروی الهامش. درست به همین دلیل بیان هنری «بیانِ مبهم»، و اثر هنری فاقد آشکارگی و صراحت معنایی است. ما در کاربرد اصطلاح‌های توصیفی و خبری می‌توانیم به بنیان این اصطلاح‌ها بیاندیشیم، و ضابطه‌ی آن‌ها را مشخص و روشن کنیم، و از این رهگذر شیوه‌ی کاربرد آن‌ها را، یعنی نحوه‌ی رویارویی ذهن خودمان را با آن‌ها تدقیق و آشکار کنیم. اما هنرمند نمی‌تواند چنین روشی را در برابر «زبان هنر» در پیش گیرد. او ابزار کارش نادقیق است، و اگر بخواهد آن‌ها را دقیق کند تنها به بدیل‌های ممکن و محتمل خواهد رسید، و نه به «دقت معناشناسانه». به گفته‌ی چارلز تیلور از نظر هگل، ما در هنر به بینشی از چیزها می‌رسیم که به حد افراط «نااندیشیده» است، و قادر نیست که از کارکرد عوامل و عناصری که خود آفریده است، باخبر شود.[8] هنرمند از «ضرورتی» تبعیت می‌کند که خود توانایی دگرگون‌کردنش را ندارد. درست در همین معناست که هگل از الهامی که با هنرمند بیگانه است حرف می‌زند. می‌توان حرف هگل را چنین تفسیر کرد که هنرمند بنا به همان از خود به

7- Hegel, *Philosophy of Mind*, pp 294-295.

8- Ch, Taylor, *Hegel*, Cambridge UP, 1977, p 473.

درشدگی و بی‌خبری‌ای کار می‌کند که افلاطون در مکالمه‌ی *ایون* از آن یاد کرده بود. اما نکته اینجاست که هگل با طرح این مساله در واقع مفهوم نبوغ را که رمانتیک‌های آلمانی هم‌روزگارش پیش کشیده بودند، به معنایی به کار می‌گیرد که جای هیچ آشتی با جزم اصالت نیت مولف باقی نمی‌گذارد. هنر به نبوغ هنرمند وابسته است، اما نبوغ از هنرمند فراتر می‌رود، و نسبت به او همانقدر ناشناس است که نسبت به هر کس دیگر. ارزش هنر در همین الهام هنرمندانه است. اما الهام، هنرمند را پشت سر می‌گذارد و از او هم دور می‌شود. و مهمتر این که همین ناآشکارگی، و ناشناخته ماندن، ابهام هنری را می‌آفریند که به گفته‌ی هگل در حکم تعریف اثر هنری است و وجه تمایز آن از هر تولید دیگر آدمی. هنر بی‌شک چون فلسفه و دین ارزش شناختی و عقلانی دارد، و روشنگر ماهیت نسبت آدمی با طبیعت و دیگران است، اما این همه وابسته‌اند به شهود یا آنچه هگل Anschauung نامیده، برخلاف دین که بیانگر است (به معنای مشهور Vorstellung) و برخلاف فلسفه که با مفاهیم کار می‌کند.

شهود نکته‌ی مهمی در اندیشه‌ی هگل به هنر است. اثر هنری به نیروی مرموز آفرینندگی و نبوغ هنرمند مرتبط است. البته از آنجا که اثر به هر حال محصول کار آدمی است، چون هر محصول دیگری بازشناختنی است، اما این شناخت دامنه‌ای سخت محدود دارد. نکته‌ی مرکزی آن، بیرون‌شدنش از گستره‌ی خودآگاهی روح سوبژکتیو است. هگل در پایان بحث مقدماتی خود در ***درسگفتارهایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی***، یعنی پس از جستار مشهور به «ایده‌ی زیبا» حدود سی صفحه به طور خاص در مورد موقعیت هنرمند در آفرینش بحث کرده است. این بحث خود به سه بخش تقسیم شده است. نخستین به مفاهیم خیال‌پردازی هنرمند، نبوغ و الهام اختصاص دارد، دومی به شکل‌گیری یا به گفته‌ی خود هگل ابژکتیو شدن بیان هنری مربوط می‌شود، و سومی شیوه‌ی بیان و اصالت بیان هنرمند را پیش می‌کشد. در بخش نخست هگل می‌کوشد تا تعادل میان خواست ارادی آفرینش و الهام را بیابد. اینجا هم او هنرمند را «ابزار» الهام هنری می‌نامد.[9]

فقدان تعریف دقیق پیام یکی از ویژگی‌های هنر است. به نظر هگل اثر هنری‌ای که صرفاً بخواهد همان چیزی را «بیان» کند که پیش‌تر در اندیشه وجود داشته (یا به نقد در آن موجود است) هیچ ارزشی ندارد. هگل ما را به نتیجه می‌رساند که در هنر «ساختن»

9- Hegle, *Esthétique*, vol 2, part 2, pp 320-325.

یعنی آفریدن مهم است، و نه بیان چیزی که پیش‌تر وجود داشته است. فقدان تعریف دقیق و اندیشیده، یعنی ناروشنی یا ابهام معنایی برای هنر چیزی است اساسی و بنیادین، زیرا هنر وجه یا شیوه‌ای از آگاهی است که در ماده یا دنیای بیرونی جای می‌گیرد، و از توصیف مفهومی می‌گریزد. اما نکته‌ای را از یاد نبرید: هنر از نظر هگل از یکسو منش شهودی دارد، و این هم به لحظه‌ی پیدایی و آفرینش آن باز می‌گردد، و هم به لحظه‌ی دریافت و ادراک آن از سوی مخاطب. از سوی دیگر هنر همچون هر تولید انسانی جنبه‌ای از خردورزی متعارف و معمولی آدمی را در بر دارد، عنصری اندیشگون که در خود نیاز آدمی به آزادی را همراه دارد. یادآور می‌شوم که در *پدیدارشناسی روح* آدمی آنجا آزاد دانسته شده که بیاندیشد. به گمان من اهمیت زیبایی‌شناسی هگل در کشف همین دیالکتیک درونی هنر است. هنر هم شهودی است بی‌میانجی، و هم تولیدی است فکر شده. چیزی در هنر هست که از نیاز همیشگی ما به آزادی در کار آفرینش آغاز می‌شود، اما از این فراتر می‌رود. هنر شکل دیگری از اندیشیدن است. شکلی که ضرورت خود را پی می‌گیرد، و فراتر از خردورزی متعارف می‌رود. وحدت ذهن و عین در هنر، معنوی است.

مطلق در زندگی ما، در حجاب چیزهای محسوس پنهان است. درک این حضور پنهان، زیبایی است. زیبایی به این اعتبار «جلوه‌ی حسی ایده» است، چیزی که هگل به آن «ایده‌آل» می‌گفت. ایده، گاه در پیکر امور حقیقی جلوه می‌کند، گاه در پیکر زیبایی. فهم مورد نخست کار فلسفه است، اما فهم مورد دوم فقط در هنر ممکن است. در طبیعت زیبایی وجود دارد، اما از آنجا که زاده‌ی روح نیست، دانسته نمی‌شود. بیننده یا شنونده‌ی زیبایی‌های طبیعی، چیزی از این زیبایی را به روح نسبت نمی‌دهد. جدا از نیرویی که ذهن انسان برای درک این جلوه‌های روح ابژکتیو به کار می‌گیرد، در خودِ این موارد طبیعی چیزی روحانی (Geistig) نمی‌یابد. زیبایی هنری زاده‌ی بی‌میانجی روح است، پس بر روح نیز آشکار می‌شود. آشکارگی زیبایی یعنی حضور ابژکتیو و سوبژکتیو ایده. نخستین در جسمیت، و دومی در درونمایه‌ی اندیشگون، معنوی یا روحانی آن جلوه‌گر می‌شوند. به نظر هگل، در قطعه‌ی ۵۵۸ *دانشنامه‌ی علوم فلسفی*، در بهترین آثار هنری میان صورت (یا ماده یا شکل یا پیکربندی) با روح (یا معنا یا محتوا یا ایده‌آل) توازن و یگانگی وجود دارد، و هیچ یک بر دیگری برتری و سلطه نمی‌یابند.[۱۰] این

10- Hegel, *Philosophy of Mind*, p 294.

وحدت شکل و محتوا مانع از آن می‌شود که چون شلینگ هنر را به شکل آن تقلیل دهیم، یا چون بسیاری از ناقدان پس از هگل، آن را فقط در کارکردهایش بجوییم.

در پیشگفتار *درسگفتارهایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی*، هگل از ارزش اثر هنری یاد می‌کند، ارزشی که به درجه‌ی همنوایی، همخوانی و تعادل میان محتوا و شکل وابسته است: همنوایی درونی و یگانگی درونمایه‌ی ایده‌آل و شکل. این همنوایی و تعادل به چشم خود هنرمند آشکار نمی‌شود، مخاطب نیز آن را فقط به گونه‌ای شهودی «حس» می‌کند. ادراک عقلانی این همنوایی کار فلسفه است. فیلسوف می‌تواند معنای متافیزیکی اثر هنری را درک کند، در حالیکه خود او چه بسا توانایی آفرینش هنری را ندارد. هگل در برابر محتوا، شکل را قرار داده که گاه آن را با اصطلاح Gestalt مشخص کرده، که اینجا آن را به پیکربندی برگردانده‌ام. به نظر هگل هدف هنر بیانِ زندگی روح است در مورد محسوس یا پیکربندی، چنان که روح خود را در این پیکربندی یا شکل، از راه شهود باز یابد. زیبایی آنجا پدید می‌آید که این بازیابی ممکن شود، یعنی نسبت میان محتوا و پیکربندی کامل شده باشد. در این شرایط ایده و بیانگری حسی همانند یکدیگر می‌شوند، و تمامیت هنری به وجود می‌آید که بازگوی روح دوران است. به گمان هگل در هنر یونانی، که او آن را هنر کلاسیک می‌نامید، چنین شده بود، اما در هنر امروزی که آن را رمانتیک می‌خواند، وضع چنین نیست. در هنر رمانتیک میان ایده‌آل یا محتوا، با پیکربندی یا شکل فاصله افتاده است.

شاید این حکم مشهور هگل را شنیده باشید که می‌گوید «هنر بیانگر نیست». این حکم به چه معناست؟ یک کانتات باخ را در نظر بگیرید. این اثر بر اساس برداشتی خاص و ادراک دینی ویژه‌ای از خداوند، امر مقدس، حضور مسیح روی زمین و رهایی روح انسان استوار است. اما این همه را بیان نمی‌کند، یعنی به توضیح، شرح و توصیف استوار نیست. گونه‌ای مکاشفه است و نه بیان. حتی در یک رمان، که به نظر می‌آید بسیاری چیزها در آن توصیف شده‌اند، اگر دقت کنیم می‌بینیم که تمامی توصیف کنش‌ها و داده‌ها فراتر از بیان می‌روند، چون موقعیتی تجریدی می‌آفرینند که با تقلید یا توصیف صرف تفاوت دارد. حتی یک رمان رآلیستی نیز بالاتر از حد بیانگری می‌رود. به همین دلیل چند دهه پس از مرگ هگل، هنگامی که یکی از بزرگترین رمان‌نویسان، تولستوی، اراده کرد که نظریات خود را در مورد فلسفه‌ی تاریخ در رمان **جنگ و صلح** بیان کند، سرانجام ناگزیر شد بخشی در پایان رمان بیاورد که در حکم رساله‌ای در فلسفه‌ی تاریخ است و ارتباطی به هنر رمان‌نویسی ندارد. تولستوی متوجه شد که صدها صفحه‌ی **جنگ**

و *صلح* نتوانسته دیدگاه فلسفی او را بیان کند، و در شرح آن دیدگاه ناگزیر است که به رساله‌نویسی روی آورد. این نکته هیچ از اعتبار والای رمان او نمی‌کاهد، و هیچ کمبودی در رمان‌نویسی را هم نشان نمی‌دهد، فقط یک بار دیگر ثابت می‌کند که حق با هگل بود که هنر بیانگر نیست، چون چیزی است مهمتر، وکاری می‌کند کلی‌تر، و زبانی دارد مبهم. درگوهر نابیانگر هنر این نکته نهفته است که هر حکم قطعی، معقول و منطقی را حکمی کند نسبی و مبهم. هنر ابهام می‌آفریند اما رساله‌ای فلسفی یا علمی می‌کوشد تا ابهام را بزداید. بیانگری در فلسفه نیز چون علم وجود دارد، اما در هنر موجود نیست. به نظر هگل، فلسفه، مطلق را در پیکر جمله‌های خبری، توضیحی و شناختی بیان می‌کند، اما هنر هیچ حرف صریح و سرراستی نمی‌گوید. «بیان» هنری در آنچه می‌بینیم، می‌خوانیم یا می‌شنویم خلاصه می‌شود، و هر گزاره‌ای درباره‌ی محتوای این چیزها تاویلی بیش نیست. میان توصیف مفهومی و «بیان» هنری تفاوت هست، در مورد نخست، باخبری من از مطلق نتیجه‌ی مفاهیم است. مفاهیم و زبان اینجا شفاف‌اند، و راهگشای به معنای چیزها. در مورد دوم، باخبری من از مطلق نتیجه‌ی ابژه‌های حس‌پذیر است،که به چیزی جز خود باز نمی‌گردند، و راهگشای به معنایی تک و جاودانه نیستند. فقط به من امکان می‌دهند که مطلق را از حضور آن‌ها دریابم. میان این دو قطب که در فلسفه و هنر شکل گرفته‌اند، دین قرار دارد. دین همچون فلسفه از امر جاودانه حرف می‌زند، و ازگزاره‌های خبری، توصیفی و منطقی سود می‌جوید، ولی همچون هنر از مورد مبهم نیز بهره می‌برد، یعنی در این مورد به شهود وابسته است. این نکته که هنر به Vorstellung یعنی به بیانگری از راه معرفی کردن، و به Darstellung یعنی به بیانگری از راه تجسم‌بخشیدن وابسته نیست، به گمان هگل در قیاس با دو لحظه‌ی دیگر روح مطلق یعنی دین و فلسفه به آن مقامی نازل‌تر می‌بخشد. در واقع، فلسفه است که در والاترین و واپسین مقام، از ایده‌ی مطلق خبر می‌آورد.

جدا از ایرادهای بسیار که فیلسوفان و اندیشگران پس از هگل به نظام فلسفی او گرفتند، و دلایل فراوان آنان که به هر حال شامل فلسفه‌ی هنر او نیز می‌شد، به تازگی این ایراد را هم به نظر او در مورد جنبه‌ی نابیانگر هنر گرفته‌اند که تنها هنر نیست که زبانی مبهم دارد، و فقط در تاویل به معناهایی دست می‌یابد، بل حتی علوم طبیعی و فیزیکی نیز، یکسر بر خلاف باورهای جزمی پوزیتیویستی، از این ابهام و تاویل‌پذیری سهم برده‌اند. این نکته‌ای است که فلسفه‌ی علم، به ویژه در دهه‌ی اخیر بدان پافشاری دارد، و دلایلی که بر اثبات این حکم ارائه می‌کند نیرومند و کافی به نظر می‌رسد. در دفاع از

تمایز مورد بحث هگل می‌گویند که زبان علم هر چند به تک معنایی و رهایی از تاویل نمی‌رسد، اما بیانگر این خواست هست، یعنی آرمانش دستیابی به این حالت تک‌معنایی است، و نهایت کارش را در بیانگری می‌یابد. در صورتی که زبان هنر اساساً با این آرمان سر و کاری ندارد، و از همان آغاز به گفته‌ی هگل بنیانش بر ابهام استوار شده است. اما این نکته چندان اهمیتی ندارد، اگر به راستی بپذیریم که در عمل و در دنیای واقعی (و نه در پندارهای دانشمندان، و در آرمان‌های آنان) علم نیز به تاویل (پس به ابهام) وابسته شده است به گفته‌ی ریچارد رورتی بیانگری منش راستین علم نیست بل بدان نسبت داده شده است. در این صورت تمایز کاملی که هگل میان هنر از یکسو و فلسفه و علم از سوی دیگر قائل بود، از میان می‌رود. ولی حکمش در مورد هنر غلط از کار در نمی‌آید، بل به فلسفه و علم نیز تعمیم می‌یابد. یعنی این‌ها نیز نابیانگر می‌شوند، و به همین دلیل هیچ برتری‌ای نسبت به هنر نمی‌یابند.

۲. هگل و تاریخ هنر

به نظر هگل اثر هنری یگانگی شکل است با درونمایه، یعنی بیانی است از وحدت روح ابژکتیو و روح سوبژکتیو. دسته‌بندی سه‌گانه‌ی هگل در مورد تکامل تاریخی هنر را باید در پرتو شکل‌های متنوع این یگانگی بازشناخت، و از این رهگذر نسبت «مورد متعالی» را با شکل در نظر گرفت. هگل خود گفته است که این دسته‌بندی «نتیجه‌ی حرکت روح است». سه پله‌ی تاریخ هنر عبارتند از:

۱) هنر نمادین. در این هنر درونمایه‌ی اندیشگون و روحانی نتوانست بود بر عنصر حسی چیره شود، و هنرمند قادر نبود تا مقصود خویش را در پیکر شکل اثر جای دهد، پس فقط بدان اشاره‌ای می‌کرد. همچون خدای پرستشگاه دلفت که هراکلیت از او در بند ۹۳ *شعر فلسفی* خود یاد کرده است: «نه سخن می‌گوید، نه پنهان می‌کند، تنها اشاره‌ای می‌کند». معماری کامل‌ترین هنری است که می‌تواند این شکل از تعادل درونمایه و شکل را نشان دهد، زیرا در آن، شکل درونمایه را رازآمیز می‌کند. هگل از هنر مصر باستان به عنوان نمونه‌ی عالی هنر نمادین یادکرده است. آنجا شکل‌های هندسی، و توازن و تقارن فقط اشاراتی هستند به درونمایه‌ای بیان ناشده.»[11] شکل در اهرام و تندیس ابوالهول گزارش دقیق و سرراستی از روح نیست، بل نمایانگر روحی فردی است که تنها به عنوان

11- Hegel, *Esthétique,* vol 3, pp 99-105.

نماد جنبه‌ی همگانی می‌یابد. هگل از واژه‌ی نماد که اینجا به کار رفته موقعیت آغازین بیانگری را نشان می‌دهد. در قطعه‌ای دیگر از ***درسگفتارهایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی*** و در بحث از زبان، هگل باز به نماد پرداخته است. آنجا می‌خوانیم که زبان نمادین است و نشانه‌های زبانی به گونه‌ای ناب خارج از محتوای اندیشه جای دارند، و استوارند به قرارداد. اما هگل می‌افزاید که نماد در هنر با این معنا تفاوت دارد، زیرا در هنر اساس بر ابهام است، و «شکل‌ها خودشان نیستند»، چیز دیگری را هم بیان نمی‌کنند، تنها بدان اشاره دارند. این منش کلی هنر، در هنر نمادین به حد افراط می‌رسد. از اینجا معنای حرف هگل را می‌فهمیم که گفته است: «ابوالهول نمادِ نمادگرایی است».[۱۲] هنر نمادین در افسانه‌ها، تمثیل‌ها و ادبیات فولکلوریک راه زوال را می‌پیماید، و گسست کاملی میان شکل و محتوا رخ می‌نماید.

۲) هنر کلاسیک. در این هنر درونمایه‌ی اندیشگون با عنصر حسی همخوانی می‌یابد، پس روح اینجا دیگر نیازمند اشارت و نماد نیست. روح در ابژه‌ها، و در جسم، معنای مستقیم خود را می‌یابد.[۱۳] برخلاف هنر نمادین که در آن معنا جزء گوهری شکل نیست، بل نسبت بدان موردی خارجی و در نهایت بیگانه است، در هنر کلاسیک یگانگی شکل و محتوا مطرح می‌شود. هگل از پیکرسازی یونانی همچون کامل‌ترین شکل بیان تعادل موزون و صریح یاد می‌کند.[۱۴] این ستایش جسم انسانی از «انسان‌گونگی» خبر می‌دهد[۱۵]، مفهومی که از زمان نگارش **پدیدارشناسی روح** ذهن هگل را به خود مشغول داشته بود. در هنر نمادین انسان غایب است. خدایان از انسان برتر و مقتدرترند و در اشاره به آن‌ها نیازی به یادآوری «زندگی انسانی» نیست. نمی‌توان در خدایان هیچ جنبه‌ی انسانی یافت، پس انسان غایب می‌شود. هنر کلاسیک اما، از انسان آغاز می‌کند، همانطور که در اندیشه‌ی فلسفی سرانجام انسان را مرکز و معیار هر چیز می‌نامد. حتی خدایان منش‌ها و خواست‌های انسانی دارند. ایده‌ی افلاطونی شکل کامل حضور موجودات زمینی است، و از راه همین جلوه‌های زمینی‌اش دستکم تا حدودی قابل شناخت است. از این رو خدایان هنر کلاسیک که صفاتی انسانی دارند در پیکر جسمانی انسانی نیز ساخته می‌شوند. روح اینجا چندان محدود و کرانمند هست که در

12- *ibid*, pp 104-105.

13- *ibid*, vol 2, p 109.

14- *ibid*, vol 4, pp 86-87 / vol 7, pp 170-173.

15- *ibid*, vol 4, p 130.

بدن جای گیرد، و برای ادراکش نیازی به نمادگرایی نباشد. هگل می‌گوید که روح در مقام روح، در واقع همواره عنصری سوبژکتیو است، آگاهی درونی است از خودش، و همواره «من» است.[۱۶] اما این من در کنش‌ها، مفهوم‌ها، و احساسات انسانی به صورت گوهر آن‌ها جلوه‌گر می‌شود. یونانیان، این «خلق سعادتمند»، از این نکته به خوبی باخبر بودند، و در تندیس‌هایی که می‌ساختند به گوهر و بنیان روحانی شکل می‌دادند، هگل از این تندیس‌ها، و از هنر پیکرسازی یونانیان به عنوان «کنش دینی» یادکرده است.[۱۷] به گفته‌ی ستیس در کتابش *فلسفه‌ی هگل*: «ذهن یونانی، ذات خدایی را به شکل گروه خدایانی آدمی‌گونه تصویر می‌کند. چون اصل فردی بودن و صورت داشتن لازمه مفهوم هنر است، این خدایان اشخاصی اعتباری نیستند بلکه افرادی حقیقی‌اند که با همه صفات مانوس [انسانی‌شان] تصویر می‌شوند. با این وصف چون از میان این خصائل فقط باید به روی آنهایی تکیه کرد که جنبه کلی دارند، کلیت خدایان نباید به پایه جزییت جهان پایان‌پذیر تنزل یابد... در این هنر به روی کلیت ذات خدایی تکیه می‌شود. زیرا کلی، آن وحدتی است که از هرگونه جدایی و اختلاف و ستیزه برکنار است».[۱۸] هنر کلاسیک از این رو راه زوال پیمود که تصور امر مقدس و الاهیتی که در این هنر وجود داشت، به تدریج جنبه‌ی ناکامل خود را آشکار کرد. گوهر امر مقدس، یا ذات خدایی باید روحی بی‌مرز، آزاد و بی‌پایان باشد. در حالی که خدایان یونانی نه آزاد بودند، و نه بی‌مرز. گذشته از این هگل در قطعه‌ی مهمی از *درسگفتارهایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی* تاکید کرده که در جهان رومی همه چیز تفاوت کرد. مجسمه‌های رومی برخلاف تندیس‌های یونانی دیگر روشنگر روح نبودند. در روم ایده‌آل در جسم بیان نمی‌شد. هنر رومی نمی‌توانست بیانگر همنوایی باشد، چون روح کلی روزگار یونانی (یا آنچه هگل به گونه‌ای دقیق‌تر در آثار دیگر خود «روح دوران» خوانده) سپری شده بود.[۱۹] امروز هم ما چون از این احساس دینی بسیار دور شده‌ایم قادر به فهم تاثیری نیستیم که آن تندیس‌ها بر یونانیان می‌گذاشتند. به نظر هگل ما نه فقط از هنر کلاسیک، بل از نعمت درک هنر دور شده‌ایم.

۳) هنر رمانتیک. در این هنر، تعادل، هماهنگی و جنبه‌ی موزون هنر کلاسیک از میان می‌رود. اینجا درونمایه‌ی اندیشگون فراتر و مقتدرتر از شکلِ حس‌پذیر است.[۲۰] جسم

16- *ibid*, vol 4, p 33. 17- *ibid*, p 91.

۱۸- و. ت. ستیس، *فلسفه هگل*، برگردان ح. عنایت، تهران، ۱۳۴۷، صص ۶۴۱-۶۴۰.

19- Hegel, *Esthétique*, vol 7, pp 147-148. 20- *ibid*, vol 5, pp 10-19.

انسانی محدودتر از آن دانسته می‌شود که بیانگر امر مقدس و مورد متعالی باشد. روح گسترده است و در محدودیت جسم جا نمی‌گیرد. به گفته‌ی مسیح: «روح راغب است و جسم ناتوان».[۲۱] هنر رمانتیک از هنر کلاسیک به دلیل همین نگنجیدن روح معنوی در شکل حس‌پذیر جداست، و از هنر نمادین به دلیل نابسندگی زبان راز و رمز جداست. در هنر نمادین، شکل اشاره‌ای است به محتوای سربسته و رازآمیزی که خود را آشکار نمی‌کند. در هنر رمانتیک، شکل اشارتی به چیزی متعالی نیست، چون این نکته به یقین دانسته شده که روح ناکرانمند در خود وجود و حضور دارد و به هیچ اشاره‌ای هم باز شناخته نمی‌شود. در یک کلام در هنر رمانتیک روح یا معنا بر شکل چیره می‌شود. هنر نقاشی بیان کامل این ادراک مسیحی است، آنچه نشان می‌دهد همین بی‌کرانگی روح است، نه خود روح. در گام بعد شعر و موسیقی نیز از این استعلای روح خبر می‌آورند. روح مدام به سوی چیزی فراتر از تصور، چیزی دست‌نایافتنی و متعالی حرکت می‌کند، و چون بدان دست نمی‌یابد به سوی زندگی جسمانی باز می‌گردد. شکل در بهترین حالت از این حرکت خبر می‌دهد. در نقاشی، رنگ و نور روشنگر این حرکت روح هستند، هم عناصر فیزیکی محسوب می‌شوند، و هم عناصر متافیزیکی. در نقاشی است که امر مقدس به صورت عشق ظاهر می‌شود.[۲۲] موردی که در پیکرسازی پیشینه نداشت. هگل می‌گوید که همین در حکم عنصر مسیحی نقاشی است. روح در هیچ کالبد محسوسی جای نمی‌گیرد، و تنها در زندگی درونی و معنوی خویش بازشناخته می‌شود. پس نکته‌ی مرکزی این هنر زندگی درونی روح است و ذهنیت ناب و مطلق. هنر رمانتیک از این رو بیان کامل اعتبار و اهمیت روح هنرمند است. از این جا می‌آید مفهوم رمانتیک جان هنرمند نابغه. باز از این جا می‌آید ناتوانی هنر رمانتیک در تجسم ایده. در این هنر هر ابژه و هر شخص در بهترین حالت بیانگر تکامل روح خویش است، و نه نماینده‌ی امری کلی و اخلاقی جمعی. آفریده‌های ادبیات رمانتیک جز نماینده‌ی جان خود هیچ نیستند. جدال‌ها و ستیزه‌های درام جدید از این رو برخلاف هنر کلاسیک پیکارهایی هستند فردی، و نه جنگ‌هایی میان بینش‌های ژرف‌تر، و همگانی‌تر.

بحث هگل از هنر رمانتیک نمایانگر ناکاملی این هنر است. اینجا میان ایده‌آل یا محتوا با پیکربندی حسی فاصله افتاده است. منش رمانتیک در هنر، همچنان که در

۲۱- *انجیل متی*، باب بیست و ششم، آیه‌ی ۴۲.

22- Hegel, *Esthétique*, p 43.

زندگی، تنها می‌تواند در زبان نفی و انکار شکل گیرد. روح رمانتیک در بازگشت به خود، خود را باز نمی‌یابد. زبان رمانتیک زبانِ ناسازگاری، ناهمخوانی، و از هم پاشیدگی است. هگل آن را zerrissenheit یا «پاره‌پاره‌شدن» می‌خواند. این زبان نمی‌تواند هماهنگی را دریابد. زبان ناتمامی، و از این رو بیانِ حرکت، است، برخلاف زبان هنر کلاسیک که زبان هماهنگی و وصل بود. هلدرلین، از راهی غیر از راه هگل، به این نوستالژی هنر کلاسیک و هنر یونانی دچار آمده بود. از این رو **هیپریون** او نیز سرود دوری از آن همنوایی و همراهی گمشده است. او نیز آرزو و اشتیاق وصل را در دل می‌پروراند و می‌گوید: «چون دو دلباخته که از هم دور می‌شوند، اما امید به وصل دارند». و هگل از آنجا که وصل را ناممکن، و راه بازگشت از هنر رمانتیک را بسته می‌بیند، سرانجام حکم به «مرگ هنر» می‌دهد.

سه گونه هنر، که در حرکت تاریخی و فکری از هم جدا شده‌اند، در معماری، پیکرسازی و نقاشی بیان شده‌اند. اما حرف هگل این نیست که هر یک از این هنرها ویژه‌ی دوران خویش‌اند، و در روزگاری دیگر به کار نمی‌آیند. اگر برای یونانیان شعر بارها کمتر از پیکرسازی بیانگر حرکت روح بود، این نکته مانع از رونق شاعری میان آنان نمی‌شد، و یا پیکرسازی در روزگار هنر رمانتیک نیز کارآیی‌های خاص به دست آورد، هر چند که به آن نقشی که در روزگار هنر کلاسیک داشت، دیگر دست نیافت، و نیز هرگز نتوانست با نقاشی در روزگار خود، رقابت کند. معماری در روزگار هنر رمانتیک کمتر از نقاشی، شعر و موسیقی بیانگر تعادل است، اما به هر رو به عنوان هنر همواره حضور دارد، و تنها شکل عوض می‌کند. معماری پرستشگاهی یونانی با همنوایی روح متعالی و شکل حس‌پذیر همراه است، اما معماری نمازخانه‌ای مسیحی در خود نمایانگر فرارفتن روح و ناتوانی ابعاد در نمایش این حرکت است.

اگر به هنر از زاویه‌ی خود آن بنگریم، کامل‌ترین بیانش هنر کلاسیک است، چرا که همنوایی کامل درونمایه‌ی روحانی و اندیشگون را با شکل در بر دارد. اما، اگر هنر را از زاویه‌ی «خودنمایانگری روح» در نظر آوریم، کامل‌ترین بیان آن هنر رمانتیک خواهد بود، زیرا به گفته‌ی هگل اینجا روح ناتوانی حس را اثبات می‌کند. آیا می‌توان گفت که هنر رمانتیک از آگاهی هنری به آگاهی دینی می‌رسد؟ به نظر هگل روح اینجا از جایگاهی در روح مطلق به جایی والاتر و رفیع‌تر در همان روح مطلق نقل مکان می‌کند. چون به یاری هنر نتوانسته‌ایم بیکرانی روح را نشان دهیم، به سوی دین روی می‌آوریم. از نظر هگل این مهمترین رسالت هنر است که از راه ادراک حسی، و مورد حس‌پذیر، آن

حقیقتی را که در روح نهفته است نمایان سازد، و حقیقت را در تمامیت آن، که همبسته است با جهان ابژکتیو و دیداری بیان نماید.

هگل از پنج هنر در «نظام هنرها» نام می‌برد که این رسالت آشکارکردن توان‌های نهانی روح را به عهده گرفتند، و آن را به شکل‌های متفاوتی به انجام رساندند: معماری، پیکرسازی، نقاشی، موسیقی و شعر. شیوه‌ی معرفی و ترتیب این هنرها استوار است به همان نظام دسته‌بندی تاریخی که هگل از سه گونه هنر نمادین، کلاسیک، و رمانتیک طرح کرده بود. معماری هنری نمادین است. هنری در پایین‌ترین جایگاه در پایگان هنرها، که پیرو قوانین مکانیکی جاذبه است، و نه قوانین ارادی انسانی. مجسمه‌سازی همانطور که دیدیم هنر کلاسیک است. ماده‌ی خام در آن با قاعده‌های زندگی بیرونی و درونی انسانی شکل می‌گیرد، و یگانگی شکل و محتوا پدید می‌آید. نقاشی، موسیقی و شعر هنرهای رمانتیک هستند. نقاشی یکی از سه ساحت مادی را حذف می‌کند که در مجسمه‌سازی نکته‌ی مرکزی بود. نقاشی نه ماده بل نمایش را پیش می‌کشد، و ذهن را برتر از ماده می‌یابد. موسیقی از این نیز پیش‌تر می‌رود، مکان و ابعاد را نفی می‌کند. این هنری است به طور ناب ذهنی. در موسیقی مورد ابژکتیو به طور کامل حذف می‌شود. این هنر ذهنی‌ترین و عاطفی‌ترین هنرهاست. در شعر نیز اعتبار این ذهنیت را می‌شود یافت. اینجا نه فقط مکان و ساحت‌ها، بل تداوم و حضور هر عنصر مادی از میان می‌رود. دستمایه‌ی شاعر جز خیال ناب نیست. شعر هنر کلی و همنهاد تمامی هنرهاست. اندیشه‌ی ناب است که خود از خود چیزی ارگانیک و کامل می‌سازد.

هگل در بحث از هر یک از هنرها امکانات و مزیت‌های آن هنر را برمی‌شمرد، و در واقع راه را می‌گشاید تا بتوان ظرفیت‌های هر یک را شناخت. نظام هنرها، آنجا در زیبایی‌شناسی هگل مطرح می‌شود که او از مباحث کلی فارغ شده و می‌خواهد به هر یک از هنرها، بپردازد. از اینجا به بعد او با تفصیل هر هنر را در تکامل تاریخی و سبک‌شناسانه‌ی خود پیش می‌کشد. بی‌شک با دقت به عنوان پنج هنری که هگل برشمرده، جای خالی یک هنر را احساس کرده‌اید: هنر تآتر، نمایش‌نویسی و آنچه در روزگار هگل هنر دراماتیک خوانده می‌شد. هگل در مباحث مربوط به شعر، که در واقع واپسین جستار زیبایی‌شناسی را در بر می‌گیرد، از هنرهای نمایشی و دراماتیک بحث کرده، و به آن عنوان «شعر دراماتیک» داده است.[۲۳] او از شعر نمایشی در برابر دو گونه‌ی

23- *ibid*, vol 8, p 320.

دیگر شعر یعنی «شعر حماسی» و «شعر تغزلی» یاد کرده است. به نظر او شعر حماسی روشنگر روح دوران است. حماسه تمامی زندگی فکری و معنوی و کلی یک دوران تاریخی را روشن می‌کند. در مقابل شعر تغزلی بر بنیاد ذهنیت استوار است، و یکسر با روح سوبژکتیو و فردی سر و کار دارد. البته نمی‌تواند مختصات گروهی و زندگی تاریخی را بیان کند، اما در وصف زندگی فردی باز تکیه می‌کند بر حالت‌های کلی. در این شعر هر حالتی تنها آنجا مورد پسند و قبول خواهد بود که در گوهر خود کلی و جهانشمول باشد. شعر نمایشی دو گونه‌ی زندگی روح ابژکتیو و روح سوبژکتیو را با یکدیگر ترکیب می‌کند، و هر دو گونه‌ی شعر تغزلی و شعر حماسی را با خود همراه دارد. هم رخدادهایی در جهان بیرون را برای ما تشریح می‌کند، و به این اعتبار عینی و ابژکتیو است، و هم رخدادهای درونی و ذهنی را وصف می‌کند، و از حالت‌های نفسانی شخصیت‌ها سخن می‌راند، و به این معنا سوبژکتیو است. پس امکان این را می‌گشاید تا رفتار و کنش‌های یک فرد بیانگر کنش‌های کلی و همگانی گردد. قهرمان یک تراژدی نماینده و مظهر «آرمان‌های اخلاقی» است. ارنست بلوخ در کتابش *سوژه و ابژه: روشنگری در مورد هگل* (که فصل پانزدهم آن با عنوان «بی‌نهایت در نهایت» شرح دقیقی است از نظام زیبایی‌شناسی هگلی) با تکیه بر همین دیدگاه هگل یادآور شده که حضور همسرایان در تراژدی‌های یونانی در واقع حضور روح دوران، یعنی قاعده‌های فکری و اخلاقی روزگار بوده است.[۲۴] هگل از تراژدی و کمدی کلاسیک به تفصیل یاد کرده و در مواردی از «درام مدرن» نیز سخن گفته که اشاره‌هایش به نمایش‌های شکسپیر، لسینگ، گوته و شیلر است. او تاکید کرده که در درام نو عنصر ذهنی بر عنصر عینی، سلطه دارد. یعنی روحیه‌ی فردی مسلط است بر آن جنبه‌ی کلی و جهانشمول. تقدیر تراژیک جای خود را ــ البته نه به طور کامل ــ به اراده سپرده است. دستکم اراده در نمایش جدید عنصری مهم است که نقش مدام بیشتری می‌یابد. اما پرسیدنی است که چرا هگل از هنر نمایش به عنوان مستقل بحث نکرده، و تنها در فصل هنر شاعری بدان پرداخته است؟ خود هگل پاسخ دقیقی به این پرسش نداده است، او می‌گوید: «حقیقت درام شاعرانه است» و می‌افزاید که هنر دراماتیک به هر رو وابسته است به شاعری.[۲۵] این حکم که حقیقت تآتر را شاعرانه بنامیم نادرست است. در زمان هگل نمایش‌های منثور نوشته و

24- E. Bloch, *Sujet-objet Éclaircissements sur Hegel*, tra M. de Gandillac, Paris, 1977, p 287.

25- Hegel, *Esthétique*, vol 8, p 368.

اجرا می‌شد، و به سادگی نیز می‌توان اثبات کرد که توجه یک جانبه به جنبه‌های شعری در تآتر منظوم نیز توانایی آشکار کردن ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه‌ی نمایش را ندارد.

آیا می‌توان گفت که هگل در اعلام مقام هنر نمایشی در محدوده‌ی شاعری به سنت ارسطو وفادار مانده و هر نوع درام نمایشی را شعری دانسته است؟ شاید چنین باشد، اما به هر رو باید گفت که این پای‌بندی به سنت ارسطو، نه فقط به معنای بی‌اعتنایی به اهمیت درام و به ویژه تراژدی نیست، بل برعکس درست همچون مورد ارسطو، نمایانگر اعتبار تراژدی است. هگل کشف کرد که در مرکز بزرگترین تراژدی‌های آشیلوس، اوریپید و سوفوکل ما نه با یک قهرمان تراژیک بل با یک درگیری و اختلاف تراژیک روباروییم، و تضاد هم نه میان نیک و بد، بل میان دو جانب متخاصمی است که هر یک، از دیدگاهی، جنبه‌های نیک دارند. این سان آنتیگونه که به نظر هگل «موجودی آسمانی» است، و «شکوهمندترین چهره‌ای که تاکنون روی زمین بوده» با نیروی مقابلش یعنی کرئون در یک مورد همانند است: هر یک از آنان به اصول خویش وفادار مانده‌اند، و هر یک در جایگاه خود کنش‌هایی پذیرفتنی دارند، هر چند در تضادی آشتی‌ناپذیر با یکدیگر درگیرند. همانطور که زئوس در تراژدی **پرومتئوس** در کار خود همانقدر برحق است که پرومتئوس در کنش‌های خویش. در مورد «نظریه‌ی تراژدی هگل» بسیار نوشته‌اند، یکی از مشهورترین نمونه‌ها متن سخنرانی زیبایی‌شناس انگلیسی ا. سی. برادلی است، به نام «نظریه‌ی هگل درباره‌ی تراژدی» که در ۱۹۰۹ منتشر شده است.[۲۶] برادلی کوشید تا نظریه‌ی هگل را در مورد تراژدی‌های شکسپیر نیز به کار گیرد. اما دشوار بتوان در حق آثاری چون ***شاه‌لیر***، ***مکبث***، ***اتللو*** و ***هملت*** چنین نظریه‌ای را که از درگیری دو جانب بر حق یاد می‌کند، معتبر دانست. کوردلیا نیروی نیکی و روشنایی است که به جنگ نیروهای شر و ظلمت می‌رود، لیر و گلاستر شاید بر حق نباشند، اما گانریل و ریگان به یقین ذره‌ای از نیروی حق و نیکی بهره‌مند نیستند، همانطور که یاگو و مکبث و کلادیوس. والتر کافمن در کتابش ***تراژدی و فلسفه*** در انتقاد به گسترش نظریه‌ی هگل در کارهای برادلی، به تاکید نوشته است که نظریه‌ی هگل «تاریخی» است و فقط در مورد تراژدی‌های یونانی صادق است و بس. اما در دفاع از گسترش نظریه‌ی هگل به گمان من اشاراتی که ژاک دریدا در کتابش ***آوای عزا*** یا ***Glas*** درباره‌ی نظریه‌ی هگل نوشته

26- A. C. Bradley, 'Hegel's Theory of Tragedy' in A. and H. paolucci eds, *Hegel on Tragedy*, New York, 1962.

است، بیش از دیگر نوشته‌ها راهگشاست. او می‌گوید که اختلاف تراژیک از نظر هگل اختلافی میان وظیفه و احساسات شخصی نیست، حتی میان دو وظیفه‌ی متعارض هم نیست، بل اختلافی است «میان دو برنامه‌ی هستی متفاوت»، دو گونه‌ی متفاوت و متعارض از نقشه‌هایی برای زیستن در جهان. از این روست که کنشگر تراژدی وقتی در مقابل قدرت متعارض برنامه‌ی هستی دیگر قرار می‌گیرد خود را پیش از هر چیز با تقدیر روبرو می‌بیند، و باز به همین دلیل هرگز خود را گناهکار نمی‌شناسد.[27] هگل در ***پدیدارشناسی روح*** و نیز در ***درسگفتارهایی درباره‌ی فلسفه‌ی دین***، با اشاره به آنتیگونه‌ی سوفوکل نشان می‌دهد که در این نمایش زن جوان (آنتیگونه) نماینده‌ی قانون خویشاوندی، و قدرت حکم خدایی است، و مرد (کرئون) نماینده‌ی قانون زمینی و حکم دولتی. تعارض میان این دو به سادگی رویارویی دو وظیفه‌ی متعارضی نیست که همه می‌پندارند، بل رویارویی دو شیوه یا دو پیشنهاد یا به قول دریدا دو برنامه‌ی متفاوت و متقابل از بودن در جهان است. از این روست که هم آنتیگونه در دیدگاه خود محق است و هم کرئون در دیدگاه خویش.

نکته‌ای که اندیشه‌ی هگل در مورد هنر را از فلسفه‌ی هنرِ روزگار ما دور می‌کند، نظر او در مورد «مرگ هنر» است. شگفت‌آور است، فیلسوفی که چنان اعتباری برای هنر قائل بود، و آن را کنار فلسفه و دین در قلمرو «روح مطلق» جای می‌داد، سرانجام رای به مرگ هنر دهد. موضع هگل در این مورد تا حدودی واکنشی است به آن ارزش و اعتباری که شلینگ و بسیاری از معاصرانش برای هنر «در مقامِ بیانگر تقدیر آینده» قائل بودند. از سوی دیگر به نظر هگل هنر که به شهود استوار است، و در واقع ابزاری فرودست ابزار فلسفه و دین را در اختیار دارد. شهود در قیاس با مفهوم‌سازی و بیانگری، کارآیی به مراتب کمتری دارد. در ***درس‌هایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی*** هگل بارها از ناتوانی ما در ادراک درست و دقیق اثر هنری بازمانده از روزگار گذشته یاد شده است. هگل بنا به بینش تاریخی خود امکان انتقال اثر به روزگاری دیگر را رد می‌کرد، و چون پیام روحانی و اندیشگون آن را برای دوران ما نامفهوم می‌یافت حکم به مرگ و پایان هنر می‌داد. او می‌گفت از آنجا که ما هرگز چون یک یونانی در پای مجسمه‌ای نخواهیم ایستاد، و از فهم آنچه او به یاری شهود هنری درک می‌کرد بی‌بهره‌ایم، پس هنر برای ما می‌میرد، و تا آنجا هم که به هنر امروز مربوط می‌شود، باید اعتراف کنیم که «شرایط کلی روزگارمان برای

27- J. Derrida, *Glas*, Paris, 1981, p 2110.

هنر مساعد نیست» و «فرهنگ معنوی ما به هنرمند امکان نمی‌دهد که به گونه‌ای ارادی بیآفریند» و «اثر هنری دیگر نمی‌تواند نیاز ما را به مطلق برآورد».[۲۸] به گمان هگل در روزگار نو، هنر نمی‌تواند ادراک ما را از امر مطلق به همان کارآیی و قدرت روزگاران پیش بیان کند. هنر یونانی، جهان یونانی را به صراحت و دقت بیان می‌کرد، و در این کار از فلسفه‌ی یونانی عقب نمی‌افتاد، اما هنر رمانتیک به دشواری می‌توانست مفهومی چون تثلیث را بیان کند، و آن را به جهان خود نسبت دهد. ریشه‌ی این امر جدایی شکل و محتوا در هنر رمانتیک است. این هنر آن یگانگی شکل و محتوا را که در هنر کلاسیک به دست آمده بود، از کف داده، و باری دیگر به صورتی چاره‌ناپذیر در دام گسست معنا از شکل افتاده است. به همین دلیل هنر امروز دیگر توانایی ادراک و بیان پیچیدگی زندگی مدرن را ندارد، و به عنوان بیانگر اصلی امر مطلق هیچ آینده‌ای در پیش رو ندارد. در واقع برداشت هگل از پایان و مرگ هنر وابسته است به دیدگاهش از جامعه‌ی مدرن. هگل باور داشت که هنر هر چند در گام نخست زاده‌ی هنرمند است، اما در نهایت محصولی است از ملت یا volk. افراد مدرن، که در پیکر ملت‌ها متحد شده‌اند، بیش از آن آگاه‌اند که کلیت یکپارچه‌ای را به نام آگاهی زیبایی‌شناسانه بپذیرد. انسان مدرن به واقعیت زندگی اقتصادی جامعه‌ی مدنی بیش از آن می‌اندیشد که بتواند از راه هنر راهی برای خود بیابد. هنر یونانی نمی‌تواند در چنین محیط غیر زیبایی‌شناسانه‌ای باز زنده شود، و آن کلیت آرمانی را باز سازد، و آن بیانگری از راه شهود را باز زنده کند.

هگل می‌نویسد که «هنر دیگر به عنوان والاترین راهی که حقیقت در آن هستی خود را به دست می‌آورد اعتبار ندارد... کاش می‌شد امیدوار بود که هنر همچنان طالع شود و خود را کامل کند، اما شکل‌های هنری دیگر با نیازهای والای روح همخوانی ندارند».[۲۹] اما در این بیان نوستالژیک ناسازه‌ای نهفته است. چرا باید امیدوار بود که هنر که دیگر با نیازهای روح همخوان نیست، و حقیقت هستی خود را در آن نمی‌یابد باقی بماند و خود را کامل کند؟ مگر پژوهش حقیقت هنر را کنار نزده است، پس چه جای حسرتی باقی مانده که امیدی به طلوع مجدد هنر نیست؟ این ناسازه در دل ادراک هگل از هنر رمانتیک جای می‌گیرد. به گمان او هنر امروز رمانتیک است، و همراه زوال خود تولید هنری را پژمرده می‌کند. آشکارا تکامل هنری دو سده‌ی آخر را نشان داده که زوال هنر رمانتیک به هیچ رو به زوال هنر منجر نشده است، برعکس آیین‌های هنری بعدی موجب

28- Hegel, *Introduction to Aesthetics*, p 10.

29- Hegel, *Esthétique*, vol 6, p 148.

شکوفایی هنر نیز شده‌اند. اما اگر از این معیار و آزمون تاریخی هم بگذریم (که البته برای هگل اهمیت و ارزش بسیار داشت، و در واقع ضابطه‌ی نهایی محسوب می‌شد) باز می‌توان گفت که از دیدگاه ناب نظری نیز حکم هگل درست نیست. به گمان هگل ما امروز با مطلق در دین و فلسفه روبرو می‌شویم، و هنر منش و کارکرد روشنگر و بیانگر ندارد. ما در امر دینی و فلسفی اسناد گذشته را درک می‌کنیم، اما در امر هنری توانایی چنین کاری را نداریم. بنیان استدلال هگل توسط نظریه‌پردازان هرمنوتیک مدرن رد شده است. نکته‌ی مهم این است که ما می‌توانیم گذشته را به زمان خود منتقل کنیم، و با سنت در افق آگاهی روزگار خویش مکالمه کنیم. به همین دلیل بحث خود هگل در ***پدیدارشناسی روح*** از تراژدی ***آنتیگونه*** چنین زنده است، و از دنیای ما، و از نیاز ما به ادراک امر مقدس و اخلاقی (و به زبان خود هگل از امر مطلق) حرف می‌زند، و همین خود بهترین دلیل است بر نادرستی برداشت او در مورد مرگ هنر.

کتاب‌شناسی درس پنجم

۱. آثار هگل به فارسی

مقدمه‌ی هگل بر *درسگفتارهایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی* به فارسی ترجمه شده است:

گ. و. ف. هگل، *مقدمه بر زیباشناسی*، برگردان م. عبادیان، تهران، ۱۳۶۳.

در کتاب زیر نیز بحثی در مورد هنر آمده است. این بحث استوار است بر بخش نهایی فلسفه‌ی روح در کتاب *دانشنامه‌ی علوم فلسفی* هگل:

و. ت. ستیس، *فلسفه هگل*، برگردان ح. عنایت، تهران، ۱۳۴۷، صص ۶۷۵-۶۱۷.

۲. آثار هگل درباره‌ی زیبایی‌شناسی

متن استانده‌ی *درسگفتارهایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی* نخستین بار در سال ۱۸۳۵ در سه مجلد به زبانی آلمانی چاپ شده که مشهور است به «چاپ هوتهو». متن مورد استفاده‌ی من برگردان فرانسوی کتاب در ده مجلد بوده:

G. W. F. Hegel, *Esthétiques*, tra. S. Jankelevitch, Paris, 1945 (1974).

در این برگردان، که یک بار در سال ۱۹۶۴ در چهار مجلد و باری دیگر در ده جلد منتشر شده، نظم چاپ هوتهو حفظ شده است. مجلد نخستِ متن آلمانی همان پیشگفتار مشهور است که در چاپ آخر ترجمه‌ی فرانسوی نیز در جلد نخست آمده است، و افزون بر آن بخش «ایده‌ی زیبایی» را نیز در بر می‌گیرد که در ترجمه‌ی فرانسوی در دو جلد آمده است. مجلد دوم متن آلمانی در ترجمه‌ی فرانسوی در سه جلد آمده است و به تقسیم‌بندی هگل از تاریخ هنر، یعنی هنر نمادین، هنر کلاسیک و هنر رمانتیک اختصاص دارد. مجلد سوم متن آلمانی که توضیح دقیق «نظام هنرها» از نظر هگل است، در ترجمه‌ی فرانسوی در چهار جلد آمده که به ترتیب زیر است: معماری و مجسمه‌سازی در یک جلد، نقاشی و موسیقی در جلد بعدی، شعر (و نمایش‌نویسی و

درام که هگل آن‌ها را در زیر عنوان شعر آورده است) در دو مجلد نهایی.
برگردان کامل کتاب هگل به انگلیسی مشخصات زیر را دارد:

G. W. F. Hegel, *The Philosophy of Fine Art,* tra. F. P. B. Osmaston, London, 1920 (1965).

برگردان جدید:

G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art,* tra. T. M. Knox, Oxford UP, 1975.

از همین برگردان مقدمه‌ی درسگفتارها، به صورت جداگانه با عنوان زیر منتشر شده است:

Hegel's Introduction to Aesthetics, Oxford UP, 1979.

و این کتاب خود پیشگفتاری دارد نوشته‌ی C. Karelis که بسیار خواندنی است. مقدمه‌ی هگل بر ***درسگفتارهایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی*** یک بار دیگر نیز به انگلیسی ترجمه شده که من این برگردان را ندیده‌ام:

The Introduction to Hegels's Philosophy of Fine Art, tra. B. Bosanquet, London, 1986.

در پاره‌ی نهایی فلسفه‌ی روح در ***دانشنامه‌ی علوم فلسفی*** بحثی در مورد هنر آمده که با وجود اختصارش، مهم است:

G. W. F. Hegel, *Philosophy of Mind,* tra. W. Wallace, Oxford UP, 1971, pp 293-297.

برگزیده‌ی مفیدی از آثار هگل در مورد زیبایی‌شناسی، به زبان فرانسوی منتشر شده:

G. W. F. Hegel, *Esthetique, textes choisis,* ed. C. Khodos, Paris, 1953 (1984).

نوشته‌های هگل در مورد هنرهای تصویری نیز به فرانسوی به طور جداگانه منتشر شده:

G. W. F. Hegel, *Esthetique des arts plastiques,* ed. B. Teyssedre, Paris, 1993.

۳. درباره‌ی کلیات فلسفه‌ی هگل

یکی از مهمترین کتاب‌هایی که کل نظام فلسفی هگل را معرفی می‌کند، و در آن میان سهم زیادی نیز برای هنر قائل می‌شود، کتاب زیر است که مطالعه‌ی آن را توصیه می‌کنم:

Ch. Taylor, *Hegel,* Cambridge UP, 1975.

چند کتاب دیگر که به سهم خود اهمیت دارند:

F. Chatelet, *Hegel,* Paris, 1968 (1978).

E. Bloch, *Sujet-objet, Éclaircissements sur Hegel,* tra M. de Gandillac, Paris, 1977.

T. W. Adorno, *Troi études sur Hegel,* tra. E. Blondel, Paris, 1979.

W. Kaufmann, *Hegel: A Re-interpretation,* New York, 1965 (1972).

کتابی هم که راهگشای حل پاری از دشواری‌هاست، فرهنگ زیر است:

M. Inwood, *A Hegel Dictionary,* Oxford, 1992.

۴. درباره‌ی زیبایی‌شناسی هگل

کتاب کوتاه و ساده‌ی زیر در نوع خود منحصر به فرد است:

G. Bras, *Hegel et l'art,* Paris, 1989.

مقاله‌ی مهم برادلی «نظریه‌ی هگل در مورد تراژدی» در مجموعه‌ی زیر منتشر شده است:

A. C. Brasley, 'Hegel's Theory of Tragedy' in A. and H. Paolucci eds, *Hegel on Tragedy,* New York, 1962.

کتاب‌های مهمی در مورد زیبایی‌شناسیِ هگل:

J. Kaminsky, *Hegel on Art,* Albany, New York, 1962.

S. Bungay, *Beauty and Truth: A study of Hegel's Aesthetics,* Oxford UP, 1984.

W. Desmond, Art and the Absolute, Albany, New York, 1986.

کتاب *نظریه‌ی زیبایی‌شناسی* آدورنو دیدگاهی انتقادی را نسبت به شماری از مفاهیم کلیدی کار هگل موجب می‌شود:

T. W. Adorno, *Théorie esthétique,* tra. M. Jimenez, Paris, 1974.

مقاله‌ی جیانی واتیمو درباره‌ی دیدگاه هگل از «مرگ هنر» بسیار مهم است:

G. Vattimo, "Mort ou déclin de l'art", in: *La fin de la modernité,* tra Ch. Alunni, Paris, 1987.

۴

از نگاه هنرمند

درس ششم

۱. مقام هنرمند از نظر رمانتیک‌های آلمانی

۲. علیه نیّت هنرمند

درس هفتم

۱. مقام هنرمند در آثار شلینگ

۲. مقام هنرمند از نظر شوپنهاور

۳. ستایش نیچه از هنرمند

درس ششم

۱. مقام هنرمند از نظر رمانتیک‌های آلمانی

کارکرد عاطفی اثر هنری زمانی شناخته می‌شود که ما فراشد ارتباط هنری را از زاویه‌ی دیدگاه، نیّت و مقصود فرستنده‌ی پیام، یعنی هنرمند بررسی کنیم. این توجه به ذهنیت هنرمند شیوه‌ی رایج در پژوهش اثر هنری در سده‌ی نوزدهم بود، تا آنجا که نقادی هنری و ادبی آن روزگار، جز در مواردی استثنایی، یکسر بر این اساس پایدار شده بود. این شیوه حتی در میان بسیاری از ناقدان سده‌ی بیستم نیز هوادار داشت. نویسندگان «نقد نو» در کشورهای آنگلوساکسون، و ناقدان پیرو نقد ساختاری در فرانسه و ایالات متحد، با دشواری‌های زیاد توانستند در نبرد با آن پیروز شوند. به‌گفته‌ی رولان بارت این «روشی متعارف نبود، بل پیش از هر چیز شیوه‌ای از تفکر اجتماعی بود» که در نظام دانشگاهی و فرهنگستانی سلطه‌ی بی‌چون و چرا یافته بود. اما بارت این شیوه‌ی نقادی، یا این دیدگاه زیبایی‌شناسانه را «رمانتیک» نمی‌خواند، در صورتی که امروز رسم شده که از آن با این اصطلاح یاد کنند. بارت شاید به این دلیل همواره اصطلاح «نقد دانشگاهی» را بر نقد رمانتیک ترجیح می‌داد که می‌دید در آثار پیشروان رمانتی‌سیسم، گاه اصولی غیر از (و حتی مخالف با) دیدگاه اصالت نیت مولف مطرح شده است. در بخش نخست این درس می‌کوشم تا سرچشمه‌ی فلسفی زیبایی‌شناسی رمانتیک‌ها را روشن کنم، و به همین دلیل هم از «فلسفی‌ترین» آیین مثال می‌آورم که مشهور است به رمانتی‌سیسم آلمانی، و به ویژه از دوره‌ی نخست کار رمانتیک‌ها بحث می‌کنم، که در آن به بنیان فلسفی کار خود شکل دادند.

دو سال به پایان سده‌ی هجدهم مانده بود که در شهر ینا نشریه‌ای منتشر شد به نام «*آتنائوم*». دو برادر، فریدریش و اگوست ویلهلم شلگل، این نشریه را منتشر می‌کردند و

تا دو سال بعد انتشارش را ادامه دادند. در مجموع شش شماره‌ی حجیم از *آتنائوم* چاپ شد. زیر این عنوان خوش‌آهنگ و اسطوره‌ای اشعار و داستان‌های نویسندگانی جوانی که به شیوه‌ای نو می‌نوشتند، و نیز آثاری نظری در مورد این شیوه‌ی تازه منتشر می‌شد. مهمترین این آثار نوشته‌های فردریش شلگل بود، که در قالبی جذاب به فلسفه‌ی هنر می‌پرداخت. این قالب نو، روش قطعه‌نویسی و گزین‌گویی بود که هر چند پیش‌تر در ادبیات فرانسوی سابقه داشت، اما به گونه‌ای محدود به کار می‌رفت. این شیوه در خود نوعی تقابل با اندیشه‌ی نظام‌دار را نشان می‌داد، و بعدها به کار نیچه آمد، و این یگانه چیزی نبود که او از رمانتیک‌ها آموخت. نووالیس در دفاع از روش قطعه‌نویسی خود گفته: «قطعه‌ها در حکم بذرهای ادبی هستند».[1] نکته‌ی مهم در بحث ما بینش رمانتیک‌ها در مورد هنر است که در این قطعه‌ها (و فقط با این قطعه‌ها) آشکار می‌شود، اما پیش از ادامه‌ی بحث باید بگویم که شلگل‌ها در شهر ینا تنها نبودند، شاعر و نویسنده‌ی جوانی به نام فردریش فون هاردنبرگ با آن‌ها همفکر بود، که او را به نام مستعارش می‌شناسید: نووالیس. جز او لودویگ تیک، ویلهلم هینریش واکن رودر، ژان پل ریشتر، و فردریش دانیل شلایرماخر نیز با آن همکاری می‌کردند. فیلسوف جوانی نیز با آنان بحث و همفکری داشت، که هر چند هرگز در *آتنائوم* ننوشت، ولی نفوذ زیادی بر نویسندگانش داشت. این فیلسوف شلینگ بود، و دوست شاعرش فردریش هلدرلین نیز دورادور با آن نویسندگان تماس داشت. در نخستین دهه از سده‌ی نوزدهم، *آتنائوم* یارانی نیز در هایدلبرگ و برلین یافت. در شهر نخست آخیم فون آرنایم، کلمان برنتانو، برادران گریم، و در شهر دوم یوزف فون آشن دورف، هینریش فون کلایست و ارنست تئودور ویلهلم هوفمان با جنبش رمانتیک‌ها همراه بودند. برای درک اهمیت جنبش، به یاد آورید که همزمان، در انگلستان وردزورث و کالریج، و به فاصله‌ای کوتاه شلی و بایرون آثار خود را منتشر می‌کردند، و در فرانسه نیز شاتوبریان و مادام دو استال کار خود را شروع کرده بودند. می‌بینید که ما اینجا با جنبشی اروپایی رویاروییم.

مساله‌ی مهمی که باید پیش از پرداختن به زیبایی‌شناسیِ *آتنائوم* به آن توجه کنیم، نسبت رمانتی‌سیسم آلمانی است با سنت. حتماً می‌دانید که رمانتیک‌های فرانسوی با چه شور و حرارتی با شیوه‌ی بیان کلاسیک در افتادند، و چه جنجال‌ها برانگیختند. اما در مورد رمانتیک‌های آلمانی از آن جنبه‌های نمایشی چندان خبری نیست. البته آنان در

1- **Novalis**, ***Pollen and Fragments***, **tra. A. Versluis, New York, 1989, p 39.**

شیوه‌ی زندگی شخصی و حقوق و آزادی‌هایی که برای خود قائل بودند بسیار جلوتر از زمانه‌ی خویش می‌رفتند، و مثالی از این مورد را می‌توان در حضور و اهمیت زنان در محافل و جنبش فکری ایشان دانست، حضور کارولین شلینگ (که همسر دومش اگوست ویلهلم شلگل بود و همسر سومش شلینگ) بتینا فون آرنایم همسر آرنایم و دوست گوته (رمان ***جاودانگی*** میلان کوندرا را خوانده‌اید؟)، دوروتی شلگل و سوفی تیک در میان رمانتیک‌ها، نشان می‌دهد که این جنبش تا چه حد از اخلاق اجتماعی سنتی و محافظه‌کار دورانش فاصله گرفته بود. اما در زمینه‌ی فکری، نویسندگان و متفکران رمانتیک آلمانی احترام زیادی برای کلاسیک‌ها قائل بودند، و حتی گاه جنبش خود را ادامه‌ی جنبش «توفان و تنش» (Sturm und Drang) و کارخود را ادامه‌ی کار نویسندگانی چون گوته و شیلر می‌دانستند، و در مقابل از توجه و احترام گوته نیز برخوردار بودند. به راستی هم رنج‌هایی که ورتر جوان تحمل کرد و آن سرانجام اندوهبارش از او یکی از نخستین چهره‌های رمانتیک را می‌ساخت. از سوی دیگر رمانتیک‌ها عشق خود را به تراژدی و هنر یونان از کلاسیک‌ها آموخته بودند، و همواره از وامی که به گوته داشتند یاد می‌کردند که آنان را متوجه فرهنگ شرق کرده بود. شاید شنیده باشید که شلگل کامل‌ترین و عالی‌ترین نمونه‌های هنر را آثار هومر، دانته و شکسپیر می‌دانست. دشوار بتوان در این بیان صریحِ دلبستگی به هنر کلاسیک، نشانی از سخنان یک انقلابی یافت که سودای گسست از سنت‌ها را در سر دارد. شاید بتوانیم این جهش ادبی را، که به گونه‌ای چشمگیر خود را تداوم کلاسی‌سیسم شناساند و هرگز شکل یک انقلاب ادبی را به خود نگرفت، نتیجه‌ی همان روحیه‌ی فلسفی بدانیم. در فلسفه آنچه مهم است مکالمه‌ی میان فیلسوفان است، و نه گسست‌های ناگهانی و انقلابی، و اگر کار فیلسوفی در نگاه نخست چون گسستی انقلابی به نظر آید، با گذر اندک زمانی وابستگی آن به سنت آشکار می‌شود، و می‌فهمیم که آن نگاه نخست تا چه حد شتابزده و غیرفلسفی بوده است. در همین موضوع مورد بحث ما نیز، اگر دقت کنید، متوجه می‌شوید که کار رمانتیک‌ها چقدر وام‌دار آثار ناقدان آلمانی پیش از آن‌ها بوده است. الکساندر پوشکین یک بار گفته بود که در آلمان همواره ناقد پیش از هنرمند به وجود می‌آید. به راستی هم که بدون فلسفه‌ی انتقادی کانت، و آثار نقادانه‌ی گوته، هردر، لسینگ، وینکلمان، هامان و شیلر اثری از رمانتیک‌ها در میان نبود.

همین نکته‌ی آخر، ما را به بنیان فکری، فلسفی قطعه‌های ***آتنائوم*** می‌رساند. درک اهمیت ذهنیت هنرمند و آفریننده، ریشه در فلسفه‌ی انتقادی کانت و ایده‌آلیسم آلمانی

دارد، هر چند همانطور که در درس چهارم دیدیم کانت در توضیح نظرش در مورد زیبایی لحظه‌ای هم از عرش فلسفی پایین نیآمده بود. او در *سنجش خرد ناب*، در توضیح گستره و محدوده‌ی خرد انسانی، مفهوم سوژه‌ی استعلایی را پیش کشیده و از قدرت ذهن آدمی چنان حرف زده بود که اکنون دو سده پس از انتشار کتابش به نویسنده و فیلسوفی چون لوک فری امکان می‌دهد تا نقادی کانتی را نخستین و کاملترین بیان فلسفی مدرنیته بنامد، و بگوید که با آثار این فیلسوف معلوم شد که نیروی متعالی آفریده‌ی خردورزی و کار ذهنی آدمی است.[۲] اگر انسان چنین اهمیتی در برابر نیروی متعالی داشته باشد، پس باید گفت که حس انسانی‌اش والاترین ویژگی اوست، چیزی که جز در مختصات انسانی خود بازشناختنی و بیان‌شدنی نیست. همانطور که شلینگ نیز در پی کانت گفته است، هیجان، تاثر و احساسات انسانی موجب پیدایی هنر می‌شود. اگر این احترام و مقام ویژه‌ی حس انسانی را بپذیریم، آنگاه سر و کارمان با «علمی» خواهد افتاد که خاص این حس است، یعنی زیبایی‌شناسی. ذهنیت هنرمند که چنان ستایش رمانتیک‌ها را بر می‌انگیخت، احترام خود را از فلسفه‌ی نقادانه‌ی کانت و ایده‌آلیسم آلمانی کسب می‌کرد، و بعد از جنبه‌ی آفرینندگی خود باز شناخته می‌شد. از این روست که در نخستین قطعه‌ی انتقادی شلگل می‌خوانیم که «هنرمند، خود اثر هنری طبیعت است».[۳] اثر هنری آینه‌ای دانسته شده که ما در آن تصویر (Bild) روح یا جان هنرمند را می‌بینیم. در قطعه‌ی ۸۹ می‌خوانیم که تمامی رمان‌های یک نویسنده سازنده‌ی یک رمان یعنی شرح سلوک معنوی و ذهنی نویسنده است.[۴] این نکته در مورد شعر نیز صادق است. هر شعر در بهترین حالت، به کودکی می‌ماند که رشد می‌کند، و از موردی طبیعی به هنر تبدیل می‌شود.[۵] از همین جا راز اهمیت «رمان‌های آموزشی» را نزد رمانتیک‌ها در می‌یابیم که موضوع آن‌ها تکامل فکری یک انسان است.

در توجه رمانتیک‌ها به سوژه‌ی فلسفی، نکته‌هایی هست که نباید از نظر دور بماند. سوژه یا انسان مورد نظر آنان موجودی شکل‌گرفته و کامل نیست. کار هنری این نیست که هنرمند پس از سپری کردن رشد خود، وقتی موجودی کامل و تام شد، لحظاتی از زندگی معنوی و درونی خود را در اثر ثبت کند، بل مساله‌ی مهم این است که او در حال

2- L. Ferry, 'Le penseur de la modernité',in *Magazine littéraire*, Avril 1993.

3- Ph. Lacous-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Paris, 1978, p 81.

4- *ibid*, p 91.

5- *ibid*, p 82.

شکل‌گیری روحش، اثر را بیآفریند. این نکته‌ی بسیار مهمی است که به نظر رمانتیک‌ها اثر هنری سندی از پایان کار نیست. بل شرحی است از تکوین شخصیت یا روحی که در حال شکل‌گیری است. واژه‌ی Einbildungskraft که در آثار شلگل بارها آمده است از همین روحی که خود را آموزش می‌دهد، خبر می‌دهد: هنر، فن یا طریق ویژه‌ی آموزش جان. ***سال‌های آموزش ویلهلم مایستر*** گوته، یا تکامل شخصیت ***هینریش فون اوفتردینگن*** قهرمان رمان نووالیس، یا سلوک ***فرانتس اشترنبالد*** قهرمان رمان لودویگ تیک، که شخصیت خیالی نقاشی است شاگرد دورر، جز بیان تکامل یک روح نیستند، که از نظر رمانتیک‌ها به معنای تکامل جان خود هنرمند است. به همین دلیل هم رمان‌هایی، چون رمان تیک، که شخصیت اصلی آن یک هنرمند باشد (مشهور به «رمان هنری» یا Kunstlerroman) چنان اهمیتی برای رمانتیک‌ها داشت. می‌توان گفت که هر چند ریشه‌ی اصلی بحث رمانتیک‌ها در آثار کانت است، اما تصور آن‌ها از سوژه‌ی فلسفی بیشتر به برداشت شلینگ و فیشته از «من» شباهت دارد، که در «شدن» معنا می‌یابد. شلینگ در «قطعه‌هایی در مورد فلسفه طبیعت» که در ۱۷۹۷ نوشته بود، بر این نکته تاکید داشت که گوهر فردگرایی جدید ادراک دگرگونی فرد است، و این دگرگونی جز از راه دقت به «درگیری فرد با طبیعت و با افراد دیگر» دانسته نمی‌شود. رمانتیک‌ها نیز از مفهوم «من» در فلسفه‌ی کانت فراتر رفتند، و در آثار خود هنرمند را بیانگر انسانیت شناختند. شاید مثالی عالی را بتوان در هنر موسیقی یافت که رمانتیک‌ها برای آن بالاترین ارزش را قائل بودند. به عنوان جمله‌ای معترضه بگویم که نیچه پس از خواندن کتابی درباره‌ی رمانتیک‌ها نوشته‌ی ناقدی دانمارکی به نام گئورگ براندس، نوشته بود که رمانتی‌سیسم آلمانی را باید در موسیقی جستجو کرد، و نه در ادبیات، چرا که وعده‌های رمانتیک‌ها که در ادبیات تحقق نیافته بود در موسیقی به نتیجه رسید. نوالیس یک بار گفته بود: «باید چنان نوشت که انگار قطعه‌ای موسیقی می‌سازیم»[6] و «جان ما برای درک موسیقی باید اثیری شود».[7] در موسیقی این انسان کلی که سخنگوی انسانیت است، آسان‌تر مطرح می‌شود. برای هنرمندی که درست هم روزگار نخستین رمانتیک‌ها بود، و به شدت از «روحیه‌ی دوران» تاثیر گرفته بود، یعنی بتهوون، جای تردید نبود که هنر بیانگر عظمت روح انسان است، و هر هنرمند در آثار خود از زبان «انسانیت» سخن می‌راند. او در «***وصیت‌نامه‌ی هلینگشتات***» انسانیت را مخاطب راستین خود می‌نامد، و در نامه‌هایش

6- **Novalis**, *op. cit*, p 108.   7- *ibid*, p 105.

همواره از رسالت هنرمند «در بیان آرزو و رنج‌های همگان» یاد می‌کند. مایلم اینجا از کلام هنرمندی یاد کنم که در روزگار ما زندگی کرد و فیلم‌هایش نسبت نزدیکی داشت با آثار رمانتیک‌های آلمانی. آندری تارکوفسکی یک بار گفته بود: «هنرمند به جای همه‌ی کسانی حرف می‌زند که خود قادر به سخن گفتن نیستند».

این جنبه‌ی مرکزی حضور هنرمند در اندیشه‌ی رمانتیک ما را به نکته‌ی مهمی در بحث امروز می‌رساند: مورد مشهور نسبت نیّت مولف با معنای اثر. می‌دانید که بررسی شکل‌های ساده‌ی ادبی در ادبیات آلمان با رمانتیک‌ها آغاز شد. برادران گریم قصه‌های فولکلوریک و داستان‌های کودکان را که گرد آورده بودند، در سال‌های ۱۴-۱۸۱۲ منتشر کردند. آرنایم و برنتانو نیز پیش‌تر، مجموعه‌ی شعرهای روستایی، فولکلوریک، مثل‌ها و دیگر شکل‌های ساده‌ی ادبی را در سال‌های ۸-۱۸۰۵ چاپ کرده بودند. رمانتیک‌ها به شکل‌هایی عنوان ادبی دادند که پیش از آن‌ها بی‌اعتبار می‌نمودند. این نکته‌ی مهمی است که شکل‌های ساده‌ی ادبی فاقد مولف به معنای رایج این واژه هستند، و ادراک معنای این آثار از راه ارجاع به نیت مولف هیچ ممکن نیست. نووالیس آن‌گاه که می‌گفت: «هر چیز شاعرانه باید به قصه‌ی کودکان نزدیک شود»،[8] متوجه این نکته بود. او باور داشت که «هر جا کودکان باشند دوران زرین از آنجا آغاز می‌شود».[9] از این رو به «آشوب» کودکانه نزدیک می‌شد: «هیچ چیز به روح قصه‌ی کودکان دورتر از تقدیر اخلاقی و نتیجه‌گیری قطعی نیست. در قصه‌ی بچه‌ها آشوبی طبیعی وجود دارد».[10] شعر باید به این آشوب نزدیک شود، «شعر حقیقت مطلق است، هر چه شاعرانه‌تر راست‌تر».[11] و باز: «نبوغ در شعر است، اخلاق راستین شاعرانه است».[12] شعر چون قصه‌ی کودکان از نتیجه‌گیری قطعی دور است، و نیز از هر نتیجه‌ای که کسی بخواهد با بررسی زندگی شاعر به آن برسد.

البته حقیقت دارد که رمانتیک‌ها در جان هنرمند سرچشمه‌ی والایی و ارزش اثرش را می‌یافتند، اما این نکته را بدین معنا مطرح نمی‌کردند که این جان یکسر قابل شناخت است. نووالیس در قطعه‌های مشهورش گفته: «ما هرگز خود را به طور کامل نخواهیم شناخت، اما می‌توانیم فراتر از شناخت پیش رویم».[13] او می‌گفت که راز در خود ماست

8- *ibid*, p 111.
9- *ibid*, p 40.
10- *ibid*, p 111.
11- *ibid*, p 40.
12- *ibid*, p 49.
13- *ibid*, pp 25-26.

و از آن بی‌خبریم: «رویای سفر به کهکشان‌ها را در سر داریم، آیا کهکشان‌ها در دل خود ما جای ندارند؟».[۱۴] از این رو بر خلاف تفسیر ساده‌گرایانه‌ی سده‌ی نوزدهمی از «اصل نیت مولف» می‌گفت: «هنرمند به اثر تعلق دارد، و نه اثر به هنرمند».[15] او می‌گفت که ما فقط تا آنجا که می‌سازیم، می‌دانیم.[۱۶] و از این رو کار را به دانسته‌ها خلاصه نمی‌کرد، بل در پی شناخت ساختن و پوئسیس بود: «هر چه دیدنی است بر نادیدنی استوار شده، هر چه شنیدنی است بر ناشنیدنی، و هر چه حس کردنی است بر حس‌ناشدنی، پس شاید اندیشه هم بر نااندیشه استوار باشد».[۱۷] این نااندیشه کجا و جزم نیت مولف کجا؟ اما جزم از کجا آمده است؟ هنرمند رمانتیک اثر هنری را چون سندی از تکامل روح خود تلقی می‌کرد و ناقد رمانتیک در اثر تکامل زندگی هنرمند را می‌جست. شلگل در همان قطعه‌ها که از آن‌ها یاد کردم می‌گوید: «آنچه هنرمند می‌سازد، نه هنر است و نه اثر هنری، بل حس است و الهام و غریزه».[۱۸] پس ناقد هم اثر را چون یک سند در نظر می‌گیرد تا آن حس و غریزه، و مهمتر از همه آن الهام را بازشناسد. از این‌جا می‌آید واژه‌ی مقدس نقادی هنری سده‌ی پیش: نبوغ. هنرمند انسانی معمولی دانسته نمی‌شود. مثل من و شما نیست. او با الهامی آسمانی آشناست، روحش سرچشمه‌ی نبوغی بی‌پایان است. این نکته هم فاصله و دوری هنرمند را از مردمان عادی نشان می‌دهد، و هم به لحن پیامبرگونه‌ی او معنا می‌بخشد. یعنی تنهایی و شهادت را ویژگی هنرمند می‌نمایاند. و از این روست که حتی تصویر آن هنرمندانی که رمانتی‌سیسم را پشت‌سر نهاده‌اند، و یا با آن مخالفت کرده‌اند، همچنان براساس این الگوی رمانتیک ترسیم می‌شود. به عنوان مثال وان‌گوگ را هنرمندی معرفی می‌کنند که در تنهایی مطلق آثارش را آفریده و با خودکشی راه شهادت را برگزید.

رمانتیک‌ها در این گرایش به در نظر گرفتن هنرمند چون انسانی تک که به جای همه حرف می‌زند، و با طرح سرچشمه‌های الهام او، در واقع با روح اصلی فلسفی روزگار خود مخالفت کردند. آنان هر چند از سوژه‌ی استعلایی کانت سود جستند، اما با بنیان خردباورانه‌ی کار او و دیگر اندیشمندان سده‌ی هجدهم همراهی نکردند. آن‌ها در ستایش خود از نیروی الهام و آفرینندگی ذهنی تا آنجا پیش رفتند که در مواردی زیبایی را

14- *ibid*, p 26.

15- *ibid*, p 53.

16- *ibid*, p 65.

17- *ibid*, p 70.

18- Lacoue-Labarthe et Nancy, *op. cit*, p 88.

در تقابل با خردورزی قرار دادند. هنگامی که نووالیس از «ضرورت رمانتیک کردن دنیا و زندگی» سخن می‌گفت، بر همین فاصله‌ی عقل و احساس نظر داشت. جهان «تصویر نمادین» روح بود، و روح در قلمرویی فراتر از خرد شکل می‌گرفت. از این رو، رویا اهمیت می‌یافت: «رویا مهم است، هم برای روانشناس، هم برای تاریخ‌نگار تمدن‌ها». باز به همین دلیل دنیای درونی آدمی اعتبار داشت و دنیای خارجی همان جهان درونی شناخته می‌شد «که معمایی شده باشد». عشق «هدف نهایی تاریخ و در حکم آمرزشی بود برای جهان». سرانجام مرگ «آن اصلی» شناخته می‌شد که «هستی ما را رمانتیک می‌کند». اما چنانکه جلوتر خواهیم دید این فاصله‌ی رمانتیک‌ها از خرد روشنگری نه به معنای انکار کامل عقل، بل به معنای طرحی نو و به نظر خود آن‌ها کامل‌تر از خرد بود. نووالیس نوشته: «آنچه کوپرنیک انجام داد، باید کار هر پژوهشگر خوبی، و فیزیک‌دان و مشاهده‌گر و متفکری باشد: داده‌ها و روش را برگردانند و دقت کنند که آیا از این راه بهتر کار نمی‌کنند».[۱۹] او معتقد بود که ذهن شاعرانه، طبیعت را بهتر از ذهن علمی می‌شناسد.[۲۰] فکری که به همین شکل در آثار هیدگر نیز یافت می‌شود. می‌توان گفت که رمانتیک‌ها در ضدیت با برداشت سنتی از خرد، و طرح نویی که از عقل همچون تعمق در می‌انداختند، پیشروان راستین نقادی به مدرنیته بودند. مخالفت آن‌ها با عقل و عقلانیت، و تعریفی که از نبوغ به دست می‌دادند که پهلو به پهلوی جنون می‌زد، یادآور کارهای فیلسوفی است که در دهه‌های پایانی سده‌ی نوزدهم نقادی رادیکال از مدرنیته را آغاز کرد، یعنی فردریش نیچه. می‌شود گفت که نیچه رسالت رمانتیک‌ها را به پایان رساند، او در جنگ با عقلانیت، سرانجام زیر پای سوژه را خالی کرد. او، البته نه چندان آسان، بر تضادی پیروز شد که بنای رمانتی‌سیسم را متزلزل می‌کرد. رمانتیک‌ها با عقل می‌جنگیدند، اما عاقل را در پیکر سوژه ستایش می‌کردند. هنر را نتیجه‌ی الهام و از خود به درشدگی می‌شناختند، اما وظیفه‌ی ما را جز شناخت آگاهی هنرمند نمی‌دانستند. آنچه در کار آنان سرانجام ضرورت شناخت آمیزه‌ای از عقل و جنون را موجب می‌شد، و به همین دلیل هم اهمیت داشت، در نقادی رمانتیک سده‌ی نوزدهم به کاریکاتوری تبدیل شد: شناخت نیّت و مقصود «واقعی» هنرمند از راه توجه به زندگی اجتماعی و حیات درونی و معنوی‌اش. این‌سان نقادی هنری تبدیل شد به شرح حکایت‌هایی بیشتر خیالی درباره‌ی زندگی نوابغ.

19- Novalis, *Pollen and Fragments,* p 83. 20- *ibid,* p 108.

اما نباید این کاریکاتور را با نقادی رمانتیک‌ها یکی پنداشت. در کار آنان جنبه‌هایی وجود دارد که حتی امروز هم تازه و کارآ می‌نمایند. در واقع همانطور که آثار رمانتیک‌ها از یکسو وابسته بود به کلاسی‌سیسم، از جانب دیگر به آیین‌های جدید و به نقادی نو وصل شده بود، و این نکته‌ای است که والتر بنیامین در نخستین کتاب خود درباره‌ی مفهوم نقادی زیبایی‌شناسانه در آثار رمانتیک‌های آلمانی بدان تکیه کرد. بنیامین در بخش نخست رساله‌اش نشان داد که می‌توان مخالفت «نخستین رمانتیک‌ها» را با روشنگری و خردباوری، به حساب عقل‌ستیزی آنان گذاشت، اما پیش از آن باید برداشت آنان از عقل را روشن کرد. رمانتیک‌ها الهام هنری را لحظه‌ای از زندگی عقلانی انسانی می‌دانستند، و مدعی بودند که این نکته از چشم روشنگران دور مانده است. در واقع آنان تصویر کامل‌تر از خرد و نیروی ادراک در سر داشتند.[۲۱] درست به همین دلیل رمانتیک‌ها آگاهی را «تعمق» می‌دانستند، و تعمق دستکم برای شلگل هیچ به این معنا نبود که خردورزی حذف شود. این معنا را می‌توان در قطعه‌ی نقادانه‌ی ۱۱۵ از او یافت: «تاریخ شعر مدرن تفسیری بر این متن کوتاه فلسفی است: تمامی هنر باید به علم تبدیل شود، و تمامی علم باید بدل به هنر گردد، باید شعر و فلسفه وحدت یابند».[۲۲] می‌توان گفت که در تبدیل علم و هنر به یکدیگر این علم است که زیبایی‌شناسانه می‌شود، اما به هر حال، چنین تاکیدی بر واژه‌ی علم، و بر ضرورت وحدت فلسفه و شعر نمی‌تواند از جانب کسی ارائه شود که یکسر و به گونه‌ای مطلق با علم و خردورزی مخالف و دشمن باشد.[۲۳] در واقع رمانتیک‌ها مخالف فرض برتری علم یا فلسفه نسبت به هنر بودند. درک جایگاه هنر و علم، و تمایزها و کارآیی‌های هر کدام از آن‌ها، در مقاله‌ی مهم فردریش شلگل با عنوان «درباره‌ی عدم درک» آمده است.[۲۴] شلگل در این مقاله می‌نویسد که نویسندگانی که از بیان مجازی گریخته، و کوشیده‌اند تا استعاره را به کار نگیرند از راهی دیگر به دام مجازهای بیان افتاده‌اند. شلگل در مخالفت با خردباوری روشنگری بر این

21- W. Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le Romantisme Allemand,* tra. Ph. Lacoue-Labarthe, A.-M. Lang, Paris, 1986, p 51.

22- Lacoue-Labarthe et Nancy, *op. cit,* p 95.

۲۳- نگاه کنید به دو مقاله‌ی مهم سوندی در مورد شلگل که در آن‌ها نکته‌ی بالا اثبات شده:

P. Szondi, *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemande,* Paris, 1991, pp 95-144.

۲۴- این نکته نقل است از:

P. V. Zima, *La déconstruction, une critique,* Paris, 1994, pp 15-20.

نکته پافشاری کرده که علم و فلسفه، هر دو، با ابزار زبان بیان می‌شوند، و گریزی از مجازهای بیان ندارند. پس نمی‌شود همراه با روشنگران، یا بنا به بینش هگلی، هنر را که بیش از هر رشته‌ی کار فکری انسانی از کارکردهای مجازهای زبانی باخبر است، دنباله‌رو علم و فلسفه دانست که خود در هزارتوی مجازها گرفتار آمده‌اند. یکسر برخلاف حکم هگل، این هنر است که باقی می‌ماند، زیرا از راه کاربرد آگاهانه‌ی مجازها دام‌های آن‌ها را می‌شناسد، ولی رشته‌های دیگر در کشف حقیقت ناکام می‌مانند، چرا که در دام مجازها زندانی شده‌اند.[۲۵] از این روست که نقد شعر جز با شعر ممکن نیست، و باز به همین دلیل رمانتیک‌ها می‌گفتند که هنر را نمی‌شود به کارکردهای استنتاجی عقل فروکاست.

بخش دوم رساله‌ی بنیامین ***مفهوم نقادی زیبایی‌شناسانه در آثار رمانتیک‌های آلمانی***، درباره‌ی نظریه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی رمانتیک‌هاست، و از برداشت رمانتیک‌ها از خردباوری به نکته‌ی دیگری که تا همین حد مهم است، منجر می‌شود. بنیامین می‌نویسد که رمانتی‌سیسم را نمی‌توان جدا از مسیانیسم درک کرد. این حکم ما را به دیدگاه رازآمیز رمانتیک‌ها باز می‌گرداند. فکر می‌کنم همه‌ی شما با نماد مشهوری که نووالیس آفرید آشنایید: گل کبود یا Blaue Blume، گلی که نماد عشق و اندوهی است که زندگی خوانده می‌شود. تصویری از راز و رمزی که زندگی را به هنر می‌پیوندد. فردریش شلگل جوان در نامه‌ای به برادرش نوشته بود که کار ناقد و هنرمند امروزی تا حدودی بنا به الگوی رسالت پیامبران شکل می‌گیرد. او در قطعه‌ی ۲۲۲ ***آتنائوم*** نقش هنرمندی را که ندانسته باشد هنر با قلمرو سرمدی خدایی پیوند دارد، فرعی شناخته است.[۲۶] او چند بار این مفهوم دینی را با آزادی همبسته دانست، و گاه با لحنی یادآور لحن روسو دین و هنر را نتیجه‌ی آزادی طبیعی دانست که در تقابل با فرهنگ قرار می‌گیرند.[۲۷] رویکرد رمانتیک‌ها به یونان باستان ریشه در همین برداشت داشت. آنان می‌خواستند در همان جایی که به گفته‌ی هلدرلین «سرچشمه‌ی ناب و خالص فرهنگ ماست» رها از تعیّن‌های فرهنگی بعدی آن قلمرو سرمدی را باز یابند. قلمرویی که با طبیعت انسانی خوانا بود، و روزی آشکار بود، اما امروز به چشم نمی‌آید. هلدرلین از مرگ خدای یونانی که سخن می‌گفت چنین معنایی در سر داشت، و دهه‌ها بعد نیچه از مرگ یا به بیانی صریح‌تر از

25- Lacoue-Labarthe, Nancy, *op. cit*, p 51. 26- *ibid*, p 129.

27- *ibid*, p 131.

کشته‌شدن خدا یاد کرد. پس می‌توان با بنیامین و سوندی موافق بود که جنبش رمانتی‌سیسم در نهایت جز کوششی برای یافتن آن قلمرو سرمدی نبود. تلاشی ناامید برای یافتن معنویتی گمشده، تلاشی در دل در دنیای مدرن که جنبه‌ی ناامیدانه‌اش آن را زیبا می‌کند. باری دیگر آثار تارکوفسکی این «واپسین رمانتیک» را به یاد شما می‌آورم که قدرت کارش از نابهنگام بودنش برمی‌خاست: استاکر چون از منطقه‌ی ممنوع به خانه باز می‌گردد با خود پرهایی شناور در فضا همراه می‌آورد، و سگی را. و قلمرو سرمدی معجزه در اتاق خانه‌ی خود اوست. آنجا دخترکی بیمار چنان آرام و خاموش اعجاز را به پایان می‌رساند.

شلگل می‌گوید: «شکلی از اندیشه وجود دارد که چیزی می‌آفریند، و به همین دلیل به کار آفریننده‌ی طبیعت نزدیک می‌شود، این شکل اندیشه همان کنش شاعرانه است».[۲۸] هنر که «رهاست از هر بهره» (قطعه‌ی مشهور ۱۱۶ *آتنائوم*) به آن قلمرو سرمدی نزدیک است. این تاویل عرفانی از حکم کانت بر رازورزی هنری تاکید دارد. راز پنهانی که تقدیر کار نقادانه را تعیین می‌کند. کار ناقد نمی‌تواند آشکارکردن راز باشد. بل به معنای واقعی واژه افزودن به رازهاست. همین نکته روشنگر حکم شگفت‌انگیز شلگل است که در قطعه‌ی نقادانه‌ی ۱۱۷ گفته است که نقد شعر باید خود شعر باشد، و داوری هنری ناگزیر خود اثری است هنری.[۲۹] این نکته با همین قدرت و صراحت در خیالپردازی درباره‌ی هنر نوشته‌های واکن رودر که پس از مرگش، و در سال ۱۷۹۹ توسط تیک گردآوری شد، مورد تاکید قرار گرفته است. اینجا به نکته‌ای مهم در بحث امروزمان می‌رسیم: اهمیت رمانتی‌سیسم آلمانی در بنیان‌گذاریِ پوئتیک تازه‌ای است که نمی‌توان آن را به سادگی نظریه‌ی ادبی خواند، بل اینجا نظریه همچون ادبیات مطرح است. سال‌ها پس از *آتنائوم*، هنگامی که اسکاروایلد در «ناقد در مقام هنرمند» حکم داد که «نقادی هنری است آفریننده».[۳۰] به راستی به حکم رمانتیک‌ها بازگشت.

۲. علیه نیت هنرمند

رمانتیک‌ها اعتبار «من» را کشف کردند. اما چنانکه بارها اتفاق افتاده است با این کشف تازه چیزهایی تازه نیز پدید آمد. «من» درونی و عرفانی آنان به «من» دیگری تبدیل شد،

28- Benjamin, *op. cit*, p 104.

29- Lacoue-Labarthe et Nancy, *op. cit*, p 95.

30- O. Wilde, *The Works*, London, 1961, p 993.

سوژه‌ای شد همخوان با فاعل شناسنده‌ی خردباوری مدرن، یعنی عقلانیتی که چنان مورد نکوهش و اکراه آنان بود. این «من» تازه در مقام سازنده‌ی معنای جهان و متن اختراع شد. از این رو در نقادی ادبی و هنری سده‌ی نوزدهم هر چیز که متن را مستقل از مولف مطرح می‌کرد کنار گذاشته شد. نظریه‌ی بیان به فراموشی سپرده شد، و داستان‌های گاه واقعی، اما بیشتر خیالی درباره‌ی هنرمند نابغه سرچشمه‌ی ادراک معنای متن دانسته شد. گونه‌ای از تحلیل متن که در دل خود جوانه‌های دیدگاهی تازه را می‌پرورد کنار گذاشته شد تا حکایت‌هایی همه‌پسند درباره‌ی سوانح زندگی نابغه‌ها جای آن را بگیرند. روانشناسی ساده‌گرا و بارها تکرارشده‌ای جای تحلیل متن را گرفت. کلیشه‌ها پدید آمدند: هنرمند بیمار و منزوی خود را وقف هنرش می‌کند، تنهایی او با بی‌اعتنایی جامعه، و کارشکنی بی‌هنران کامل می‌شود، اما او در اوج فقر و مصیبت به رسالت خود مومن باقی می‌ماند، پس به کار ادامه می‌دهد، و پس از مرگ شهرت می‌یابد. زندگی‌اش از عشق‌های پرشور و سودایی (شومان) دلبستگی‌های محکوم به شکست (برامس)، جدایی‌های ناشی از مرگ (نووالیس) یا نتیجه‌ی اخلاق اجتماعی و سنت‌ها (لیست)، و از بیماری (شوپن)، مرگ‌های زودرس (شوبرت)، رنج‌های بیان‌ناشدنی و ایمان خدشه‌ناپذیر به نبوغش (بتهوون) سرشار است. در این میان آثارش تنها بهانه‌هایی هستند که بر عظمت روح او و قدرناشناسی مردمان گواهی دهند. هنوز هم این کلیشه‌ها در رمان‌ها و فیلم‌های همه‌پسند و مجموعه‌های تلویزیونی، زندگینامه‌های پرفروش بزرگان، و خلاصه در هنر عامه‌پسندِ محصول صنعت فرهنگ به زندگی خود ادامه می‌دهند. همانطور که از سوی دیگر جنبه‌ی پیشرو رمانتی‌سیسم، به گونه‌ای آشکار در کارهای اندیشگرانه و هنری امروز زنده است.

یکی از همراهان شلگل‌ها، و *آتنائوم*، شلایرماخر بود، که میان نقادی رمانتیک و نقد عرفانی ـ دینی پل زد. او توانست هرمنوتیک را از محدوده‌ی تاویل متون دینی بیرون آورد، و به گونه‌ای قاطع گستره‌ی آن را به تاویل هرگونه متنی گسترش دهد. او از پیشروان هرمنوتیک رمانتیک بود و در ایجاد یکی از دو جزم اصلی آن یعنی «معنای یکه و نهایی متن» نقش داشت. اما نکته‌ی مهم این است که او در شماری از نوشته‌های خود با جزم دیگر، یعنی «اصالت نیت مولف» همراهی نکرد. متن از نظر او به طور قطع معنایی یکه و حتمی دارد، هر چند ممکن است که این معنا آسان کشف و دانسته نشود. تا اینجا او با رمانتیک‌های آلمانی هم‌نظر بود، اما این فکر تازه را هم پیش می‌کشید که نمی‌توان با قاطعیت گفت که معنای نهایی و حتمی متن همان است که در سر آفریننده‌اش وجود

داشته است. شلایرماخر تا آنجا پیش رفت که گفت امکان دارد که مخاطب چیزهایی از معنای متن را درک کند که در اساس بر مولف آن پوشیده بود.[۳۱] این حرف تازه و بدیعی بود، و پیشرفت بزرگی در مباحث هنری و زیبایی‌شناسانه‌ی سده‌ی پیش محسوب می‌شد، اما متاسفانه شلایرماخر در این مورد به اشاراتی پراکنده در نوشته‌هایش بسنده کرد و در اثبات گفته‌هایش چندان نکوشید. از این رو، این بخش از گفته‌هایش برای بسیاری از پژوهشگران هرمنوتیک حتی تا به امروز نیز ناشناخته مانده است. از سوی دیگر باور به همان جزم اصالت معنای نهایی و قطعی متن، به سهم خود مانع از پیشرفت بحث شلایرماخر می‌شد.

کشف مهم شلایرماخر این بود که «شناخت» (Verstehen) نکته‌ی مرکزی نظریه‌ی هرمنوتیک است. مقصودش از شناخت ادراک دو جنبه‌ی متمایز کار بود: یکی ادراک دستوری، و دیگری ادراک روانی، یا به گفته‌ی خود او «ادراک فنی».[۳۲] هر گزاره باید از دو جنبه شناخته شود، نخست همچون مجموعه‌ای از واحدهای دستوری، و دوم در نسبتی که با ارائه‌کننده‌ی خود می‌یابد. نخستین مورد کلی است، که بنا به قراردادهایی زبانشناسانه همگان آن را یکسان به کار می‌برند، و یکسان درکش می‌کنند. دومین مورد خاص‌تر است، و گزاره را به سخن ویژه‌ای که در پیکر آن بیان می‌شود، پیوند می‌زند. از اینجا نقش ویژه‌ی مولف اثر هنری دانسته می‌شود، که قابل قیاس با نقش ارائه‌کننده‌ی گزاره‌ای است. اما نکته‌ی مهمی که بلافاصله پدید می‌آید، از نظر شلایرماخر دور مانده است: اگر مولف اثر (و گوینده، گزاره) را به سخنی خاص پیوند می‌زنند، پس قاعده‌های این سخن، درست همچون قاعده‌های زبان در مورد ادراک دستوری اهمیت می‌یابد، و نمی‌شود بحث را به نیت مولف تقلیل داد، بل باید آن را جلوتر برد و به حدی رساند که نقد ادبی امروز در آن حد کار می‌کند: قاعده‌های سخن. به هر رو با همین تصویر موجز و ابتدایی از هرمنوتیک شلایرماخر، نکته‌ی مهمی دانسته می‌شود: این متفکر از زمانه‌اش پیش‌تر رفته، و حرف‌هایش به مباحث امروزی ما نزدیک بود.

باید گفت که چهره‌ی بزرگ بعدی تاریخ هرمنوتیک یعنی ویلهلم دیلتای به اندازه‌ی شلایرماخر «امروزی» نیست. او نه فقط به معنای یکه‌ی متن باور داشت، بل اصالت نیت مولف را نیز می‌پذیرفت. دیلتای تاویل یا شناخت را ویژه‌ی علم انسانی می‌دانست، که

31- F. D. Schleiermacher, *Hermeneutique*, tra. C. Berner, Lille, 1989, pp 170-173.

32- *ibid*, p 197.

در مقابل توصیف Erklären قرار می‌گیرد که خاص علم طبیعی ـ فیزیکی است. شناخت متن در حکم ایجاد نسبتی میان متن و «زندگی» است، و مقصود دیلتای از زندگی بازتاب رخدادهای ابژکتیو در ذهن انسانی است. شناخت هرگز از «ادراک وضعیت حیاتی» یعنی درک تجربه‌ی عینی جدا نیست. پس معنای نهایی متن جدا از نیت مولف آن و نیت او هم جدا از زندگی او (یعنی دو جزء همبسته‌ی تجربه و ادراک آن) نیست.[۳۳] در سده‌ی بیستم ای. دی. هرش، نویسنده‌ی آمریکایی سخت از این نکته دفاع کرد. او که دلبسته‌ی آثار نظری رمانتیک‌های آلمانی بود در دو کتاب مشهورش به نام‌های ***اعتبار تاویل*** و ***اهداف تاویل*** یگانه ضابطه‌ی درک معنای متن را نیت مولف آن دانست. او پذیرفت که در موارد زیادی نمی‌توان نیت مولف راکشف کرد، اما این ناتوانی که ناشی ازکمبود دانش ماست، نمی‌تواند و نباید به معنای این باشد که متن اصلاً معنایی ندارد، یا معنایش چیزی است جز.آنچه نیت مولفش بود.

مخالفان اصالت نیت مولف، یعنی کسانی که معتقدند برای درک معنای متن نمی‌توان به نیت مولف تکیه کرد، اکثریت نویسندگان سده‌ی حاضر را در بر می‌گیرند. از ناقدان آمریکایی و انگلیسی آیین مشهور به «نقد نو» تا فرمالیست‌های روسی، از ساختارگرایان فرانسوی تا نویسندگان هرمنوتیک مدرن، و نیز شالوده‌شکنان، همگی علیه این جزم نوشته‌اند و بحث کرده‌اند. آن‌ها دلیل‌های بسیار بنا به منطق بحث خود ارائه کرده‌اند، و از جنبه‌های گوناگون و متفاوت نابسندگی اصالت نیت مولف را به اثبات رسانده‌اند، اما می‌توان بیشتر آن دلایل را در دو دلیل اصلی خلاصه کرد: نخست بنیان ناآگاهانه‌ی آفرینش هنری، و دوم اقتدار زبان و مجازهای نظریه‌ی بیان. این دو دلیل در گام نخست ویژه‌ی آفرینش هنری به نظر می‌آیند، و چنین می‌نماید که به کار تعمیم نظری بحث نمی‌آیند، اما از جایی که هانس گئورگ گادامر آن‌ها را در مورد کاربرد زبان به معنای کلی مورد استفاده قرار داد، سویه‌ی کلی آن‌ها آشکار شد.[۳۴] بنا به دلیل نخست، آفریننده‌ی اثر هنری، و کاربرنده‌ی قاعده‌های بیان زبانشناسانه، خود به دقت آگاه نیست که چه می‌کند. بی‌شک هر آفریننده‌ای تا حدودی بنا به نقشه، طرح، مقصود و نیتی کار می‌کند، و می‌کوشد تا به اثرش، یا نتیجه‌ی نهایی کارش منطبق با آن طرح آغازین (و تغییرات احتمالی آن) شکل دهد. اما از آنجا که نیروی آفریننده‌ی ذهن آدمی صرفاً به آگاهی او

33- W. Dilthey, *Le monde de l'esprit,* tra M. Remy, Paris, 1947, vol. 1. pp 319-350.

34- H. G. Gadamer, *Truth and Methode,* London, 1988, p 430.

مربوط و محدود نمی‌شود، و به درجه‌های گوناگون وابسته به ناآگاهی و به قول فروید، استوار به «ضمیر ناخودآگاه» انسانی است، نمی‌توان ادعا کرد که محصول کار به طور کامل همان است که آفریننده‌اش از آغاز در سر داشت. این نکته به ویژه درباره‌ی آفرینش هنری صادق است که در آن خلاقیت وابسته به عوامل بی‌شمار و غیرقابل محاسبه و حتی ناشناختنی است که از مرز دانش و آگاهی آفریننده‌ی اثر فراتر می‌رود. در این مورد می‌توان به سادگی از انبوه «اعتراف‌ها» و از شواهد بسیاری یاد کرد که هنرمندان ارائه کرده‌اند. تنها به عنوان نمونه حرف جکسون پولاک را به یادتان می‌آورم که در رساله‌ی «نقاشی من» گفته که تمام آثارش را در حالت از خود بی‌خبری و جذبه‌ی کامل کشیده است، و در زمان نقاشی مطلقاً ندانسته که چه می‌کند. بنا به دلیل دوم روش بیان هنری مستقل از نیت و نقشه و طرح مولف کار خود را می‌کند، و بارها در جریان آفرینش اثر بر نیروی ارادی و خواست او مسلط می‌شود. هر شکل سخن، به هر گونه که مطرح شود «مجازی» است، و به دلیل منش مجازی خود هرگز قادر نیست به دقت آنچه را که پدیدآورنده‌اش می‌خواهد بیان کند، یعنی از راه ساختار آگاهانه‌ی ذهن مولف شکل گیرد، و هر چه باید گفته آید وابسته است به شکل‌های زبانی که به گونه‌ای گریزناپذیر مجازی هستند و استوار به دلالت‌های ضمنی. این سان آنچه باید بیان شود وابسته است به «بیان چیزی دیگر»، چیزی که همواره بیان نمی‌شود. زبان این سان سیری قهقرایی است، و تا نهایت خود نیز نمی‌رسد. شاعران به خوبی می‌دانند که در حال سرودن اشعارشان نه فقط به گفته‌ی مشهور افلاطون در مکالمه‌ی *ایون* «از خود بی‌خود می‌شوند»، بل زبان بر آنان تسلط می‌یابد، به راه خود می‌رود، و قاعده‌های بیان شاعرانه‌ی گذشته، و مناسباتی که ژولیا کریستوا آن‌ها را بینامتنی خوانده است، بر روح شاعر استیلا می‌یابد. هر شعر ناب فراتر از آنچه شاعر اراده کرده می‌رود. به گفته‌ی زیبای عین‌القضات همدانی هر شعر چون آینه‌ای است، و هر کس در آن نگاه کند سیمای خود را در آن خواهد دید، و اگر کسی بگوید که معنای شعر همان است که شاعرش اراده کرده، مثل این می‌ماند که مدعی شود آینه فقط چهره‌ی سازنده‌ی خود، یعنی چهره‌ی کسی را که نخستین‌بار در آن نگریسته است، نشان می‌دهد.

از سوی دیگر بنیان حکم آنان که به اصالت نیت مولف معتقدند متکی بر فرض همبستگی نیت و معناست. آنان در مورد هنری چون رمان‌نویسی می‌گویند که معنای نهایی رمان همان است که نویسنده‌اش در سر داشته و در رمان مطرح کرده است. این حکم بنا به بحثی که در بالا آمد درست نیست، اما اینجا به هر رو می‌شود معنایی را یافت

یا آفرید و به اثر نسبت داد. نمی‌دانم مدافعان نیت مولف در مورد هنری چون موسیقی چه می‌گویند که یکسر رها از قلمرو تنگ معناشناسی است. یا درباره‌ی پرده‌ای نقاشی تجریدی، یا فیلمی چون *اماک‌باکیای* من‌ری، که از تصاویر تجریدی شکل گرفته است، چه می‌گویند؟ کسی نمی‌تواند بگوید که آداجیویی از یک سونات ویولن باخ «به چه معناست». اینجا «معنا» چنان به کار نمی‌رود که در مورد یک رمان، مثلاً *ژرمینال* امیل زولا، به‌کار می‌رود. مساله‌ی ما در شنیدن آداجیوی باخ اساساً کشف معنای آن نیست و نیت باخ نیز از نظرمان اهمیتی ندارد. در زمان شنیدن اثر باخ از بند معنا رهاییم، و همراه با حس موسیقایی پیش می‌رویم. بگذریم که حتی در مورد مثال دیگرمان یعنی رمان *ژرمینال* نیز نیت زولا به دلایلی که پیشتر آمد، نه به معنای واقعی برای خود او روشن بود، و نه برای ما خوانندگان اثرش. مگر اینکه ساده‌گرایانه نیت را به «ایدئولوژی»، یعنی به عقاید سیاسی زولا تقلیل دهیم، و معنای این اثر را صرفاً از دلبستگی پرشور و عاطفی نویسنده به امر رهایی طبقه کارگر استنتاج کنیم. تا اینجا از نقش مخاطب اثر هنری حرفی به میان نیاورده‌ام، با ورود او کار مدافعان اصالت نیت مولف بارها دشوارتر می‌شود.

کتاب‌شناسی درس ششم

۱. درباره‌ی رمانتی‌سیسم، و رمانتیک‌های آلمانی به زبان فارسی

در نوشته‌ها و ترجمه‌های متون ادبی و انتقادی، در زبان فارسی، جای مباحث بنیانی و کلیدی زیادی خالی است. یکی از مهمترین این موارد رمانتی‌سیسم به طور کلی، و جنبش رمانتیک‌های آلمانی به طور خاص، است. ترجمه‌هایی که از آثار رمانتیک‌ها به فارسی موجود است بیشتر به زمانی دور، بیش از سه دهه‌ی گذشته، برمی‌گردند، و برگردان‌های دقیقی هم نیستند. از متون نقادانه‌ی رمانتیک‌ها هم تقریباً هیچ چیز ترجمه نشده است. ترجمه‌ی متون به اصطلاح دست دوم، یعنی آثاری که درباره‌ی رمانتی‌سیسم نوشته شده‌اند نیز وضع بهتری ندارد. در مورد حرکت کلی رمانتیک‌ها در فرهنگ و ادب اروپایی فصلی از کتاب زیر که به این موضوع مربوط می‌شود آموزنده است:

ر. سید حسینی، ***مکتب‌های ادبی***، از باروک تاپارناس، ج ۱، تهران، ۱۳۷۱، صص ۲۶۶-۱۵۹.

برگردان دو پیشگفتاری که به کتاب ***رمانتیک‌های آلمانی*** در «مجموعه‌ی پلیاد» نوشته شده‌اند، از معدود متونی است که به زبان فارسی درباره‌ی آن‌ها وجود دارد:

م. الکساندر، ا. تونر، رمانتیک‌های آلمان، برگردان ع. توکل، ***ارغنون***، ۲، تابستان ۱۳۷۳، صص ۲۵۰-۱۸۹.

کتاب زیر درباره‌ی نقادی نئوکلاسی‌سیست است، و چون مقدمه‌ای به کار شناخت رمانتی‌سیسم می‌آید، مجلد دوم آن درباره‌ی رمانتیک‌هاست:

ر. ولک، ***تاریخ نقد جدید***، برگردان س. ارباب شیرانی، ج ۱، تهران، ۱۳۷۳.

۲. آثار رمانتیک‌های آلمانی

یکی از بهترین برگزیده‌های نوشته‌های رمانتیک‌های آلمانی، مجموعه‌ی زیر است:

M. Alexandre ed, *Les Romantiques allemands,* "Biblioteque de la Pleiade', Paris, 1963 (1989).

مجموعه‌ی زیر نیز مهمترین نوشته‌های آن‌ها را در بردارد:

A. Guerne ed, *Les Romantiques allemands,* Paris, 1965.

دو کتاب بالا بیشتر شعرها و نوشته‌های ادبی و منثور رمانتیک‌ها را در بر دارند، اما بهترین مجموعه‌ای که مقاله‌ها و قطعه‌های بیانگر نظریه‌ی ادبی رمانتیک‌ها را معرفی می‌کند، کتاب زیر است:

Ph: Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy, *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantism allemand,* Paris, 1978.

در زبان انگلیسی، مجموعه‌ای در سه مجلد که دانشگاه کمبریج در طول دهه‌ی گذشته منتشر کرد، و نیز چکیده‌ی آن‌ها در یک جلد، دربردارنده‌ی بهترین نوشته‌های نقادانه و نظری اندیشگران رمانتیک، و دیگر فیلسوفان و متفکران همروزگار آن‌هاست:

H. B. Nisbet, K. M. Wheeler, D. Simpson eds, *German Aesthetic and Literary Criticism,* 3 vols, Cambridge UP, 1985.

D. Simpson, *The Origins of Modern Critical Thought,* Cambridge UP, 1988.

۳. درباره‌ی رمانتیک‌های آلمانی

کتاب زیر روشنگر اصول بنیادین عقاید هنری رمانتیک‌هاست:

D. Wilhem, *Les romantiques allemands*, Paris, 1980.

نسبت دیدگاه فلسفی رمانتیک‌ها با نوآوری‌های هنری آنان در مقاله‌های کتاب زیر یافتنی است:

P. Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemande,* Paris, 1991.

کتاب زیر اثری کلاسیک است در مورد تاثیر رمانتیک‌ها بر نظریه‌ی ادبی و شاعری:

A. Beguin, *L'ame romantique et le rêve,* Paris, 1939 (1991).

در کتاب زیر شرحی دقیق از دیدگاه رمانتیک‌ها از نشانه، نماد، و معناشناسی می‌توان یافت:

T. Todorov, *Théories du symbole,* Paris, 1977 (1985).

در این درس بارها به کتاب درخشان والتر بنیامین اشاره شده، و این اثری یکه است در

فهم بنیان فکر فلسفی رمانتیک‌ها:

W. Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme Allemand*, tra. Ph. Lacoue-Labarthe, A.-M. Lang, Paris, 1986.

مقاله‌ای نمایانگر زمینه‌ی فکری رمانتیک‌ها و «فلسفه‌ی مرگ» آن‌ها نوشته‌ی لوکاچ جوان است که در کتاب او **روح و شکل** آمده است:

G. Lukacs, "On the Romantic Philosophy of Life", in *Soul and Form*, tra. A. Bostock, London, 1974, pp 42-54.

کتاب زیر محدود به رمانتیک‌های آلمانی نمی‌شود، اما اشارات مهمی درباره‌ی کارهای آنان، و کل جنبش رمانتیک، به ویژه با تمرکز بحث بر هنرهای تجسمی، در بر دارد:

H. Honour, *Romanticism*, London, 1979 (1984).

درس هفتم

۱. مقام هنرمند در آثار شلینگ

موضوع این درس هنرمند «نابغه» و آفرینندگی اوست، مفهومی که زیبایی‌شناسی سده‌ی نوزدهم را تسخیر کرده بود. اینجا از اندیشه‌ی سه متفکر، ویلهلم یوزف فون شلینگ، آرتور شوپنهاور و فردریش نیچه بحث می‌کنم که جدا از تفاوت‌های بنیادین در دیدگاه‌های فلسفی خود، از زاویه‌ی نیت و مقصود هنرمند به فراشد آفرینشِ زیبایی دقت داشتند. هر سه فیلسوف اعتباری عظیم برای هنر قائل بودند، و این گفته‌ی شلینگ مورد قبول دو نفر دیگر نیز بود: «هنر ارغنون [منطق] یکه و راستین فلسفه است».[1]

در درس پنجم دیدیم که آن همه ارج و احترام که هگل برای هنر قائل بود، مانع از آن نشد که در پله‌ی نهایی ادیسه‌ی روح، هنر را به سود فلسفه و دین کنار بگذارد. اما برای دوست سال‌های جوانی او، یعنی شلینگ، هنر همواره منزلت والای خود را به گونه‌ای کامل حفظ کرد. شلینگ در مقاله‌ی مهم خود «درباره‌ی مذهب هنر» نوشت: «من به این یقین رسیده‌ام که بالاترین کنش خرد، که بر تمامی ایده‌ها حکومت می‌کند، کنش زیبایی‌شناسانه است، حقیقت و نیکی جز در زیبایی دست‌یافتنی نیستند»، و این نکته را هم افزود که: «فلسفه‌ی روح جز فلسفه‌ی هنر نیست».[2] شاید این جمله‌ی شلینگ را شنیده باشید که در کتابش *نظام ایدآلیسم استعلایی* نوشته است: «سنگ پایه‌ی فلسفه، فلسفه‌ی هنر است». در پایان سده‌ی پیش با ظهور آیین «هنر برای هنر»، و انتشار آثار ناقدان «زیبایی‌گرا»، ارج نوشته‌های شلینگ در مورد هنر بیشتر شناخته شد. اما از یاد نبریم که او توجه به هنر و زیبایی‌شناسی را صرفاً مدیون دقت فلسفی نبود، بل تا حدود

1- F. W. J. Schelling, *Textes esthétiques*, tra. A. Pernet, Paris, 1978, p 26.

2- *ibid*, p 10.

زیادی متاثر از روحیه‌ی کلی زندگی روشنفکرانه‌ی دورانش بود. همین حکم که فلسفه‌ی روح جز فلسفه‌ی هنر نیست، در رساله‌ی مشهور شیلر *درباره‌ی آموزش زیبایی‌شناسانه‌ی آدمی* آمده است. نسبت شلینگ با جنبش رمانتیک‌ها همواره یکی از مسائل مورد علاقه‌ی تاریخ‌نگاران فرهنگ آلمان بوده است.

به نظر شلینگ کنش زیبایی‌شناسی همان شهود هنری است، زیرا زیبایی یگانه چیزی است که خود را به ما به گونه‌ای مستقیم اعلام می‌دارد، و رهاست از هر تعیّن و تعریف. شلینگ زیبایی را موردی ابژکتیو می‌دانست، چیزی که شهود روح است، و روح همان ایده است که به گونه‌ای عینی وجود دارد. پس شلینگ با زیبایی‌شناسی کانت مخالف بود، و می‌گفت که تعریف کانت از زیبایی سوبژکتیو است، و آن فیلسوف فقط به موضوع داوری ذهنی در مورد پدیده‌های ذوقی متمایل بود. در حالی که مساله‌ی اصلی موجودی است که از ایده‌ی زیبایی متاثر می‌شود. از این رو موضوع اصلی فلسفه‌ی هنر، هنرمند است. شلینگ هم چون شلگل معتقد بود که شهود هنری جدا از باور به نبوغ هنرمند نیست. هنرمند، آگاه است که چه می‌کند، اما فراتر از این حد نیز وجود دارد، و اینجاست که هنرمند می‌کوشد تا نیروهای ناآگاه طبیعت را به شکلی آگاهانه به کار گیرد. در واقع همین توانایی آگاه شدن به ناآگاهی روح ابژکتیو در حکم تفاوت نابغه است با انسان معمولی. شلینگ در مقاله‌ی «نبوغ و آثارش» نوشت: «نبوغ این همانی منِ آگاه است با منِ ناآگاه، و فقط نابغه از این وحدت آگاه می‌شود».[3] اثر هنری دشواری‌ها را حل می‌کند، اما خود دشواری یا معمایی حل ناشدنی می‌آفریند. با پایان گرفتن اثر به نظر می‌رسد که تمامی تضادها حل شده‌اند و اثر دیگر نه چیزی می‌پذیرد و نه می‌توان چیزی از آن کاست، به همین دلیل خود اثر به چیزی نامکشوف تبدیل می‌شود. شلینگ می‌گوید که دست‌آخر این خودِ اثر است که معما را می‌آفریند. اما این معما در لحظاتی کوتاه به سان شهود و مکاشفه‌ای بر پدیدآورنده‌ی اثر و مخاطب آن آشکار می‌شود، و کار زیبایی‌شناس باید باخبری از سازوکار همین ادراک باشد. شلینگ نوشته است: «منش بنیادین هنر ناآگاهی بی‌پایان است. پس هنرمند به گونه‌ای غریزی می‌آفریند، و از نیت صریح خود دور می‌شود».[4] می‌بینیم که توجه به هنرمند نابغه از همین آغاز در بحث شلینگ به سد و مانع ناگذشتنیِ ناآگاهی سوژه برخورده است.

در آفرینش اثر منِ هنرمندِ نابغه، آزاد است. چیزی را می‌آزماید که در زندگی هر

3- *ibid*, p 13.

4- *ibid*, p 19.

روزه‌اش از او دریغ شده است، چیزی که فارغ از بایدها و نبایدهاست. اما این آزادی از چه چیز خبر می‌آورد؟ از یکی شدن جهان راستین با دنیای آرمانی و مثالی. نکته اینجاست که در هیچ شاخه‌ای از تعقل و علم انسانی نمی‌توانیم این «یکی شدن» را تجربه کنیم. ما همواره در مقابل فاصله‌ی دنیایی که بر ما ظاهر می‌شود و دنیای درونی (جهانی که منطق نهایی و نهانی دنیای ماست) قرار می‌گیریم. فاصله‌ای که کانت از آن چون شکاف میان دنیای پدیداری و «جهان چیزهای در خود» یاد می‌کرد. ما دنیای پدیداری را می‌شناسیم، یا می‌توانیم بشناسیم، اما جهان پنهان نومن‌ها را نمی‌توانیم بشناسیم. شلینگ می‌گوید در هنر ــ و فقط در هنر ــ ما از این فاصله می‌گذریم، آن هم نه با نیروی خردورز ذهن و آگاهی، بل با شهود هنری، و به یاری نبوغ. در آفرینش ناب هنری، هنرمند که آزاد است، مطلق را می‌شناسد و از آن برای ما خبر می‌آورد. او از یکی شدن دنیای پدیدارها و جهان منطق درونی چیزها، برای لحظاتی کوتاه باخبر می‌شود، و ما نیز در رویارویی با کار او باز برای لحظاتی کوتاه از این «وحدت» باخبر می‌شویم. پس «علمِ هنر» باید راز این لحظه‌های کوتاه را دریابد. علم هنر اصطلاحی است که شلینگ در مقاله‌ی «هنر و زیبایی‌شناسی» خود به کار برد، و تا حدودی جایگزین زیبایی‌شناسی‌اش کرد.[5]

شلینگ نیز چون هگل به ایده‌ها باور داشت، و هر چند (باز چون هگل) مدعی بود که باورش به ایده چندان ارتباطی به نظر افلاطون ندارد، اما به آسانی می‌توان تاثیر دیدگاه افلاطونی را بر اندیشه‌ی او در مورد ایده بازیافت. شلینگ معتقد بود که اگر چیزی در این دنیا زیباست، دلیلش را باید در بهره‌مندی آن از ایده‌ی زیبایی یافت. هنگامی که شلینگ در مقاله‌ی «هنر و زیبایی‌شناسی» می‌نویسد که هنر نسخه‌ی پندارگون واقعیت را می‌سازد، و این نسخه به طور کامل در ابژه‌های حس‌پذیر جلوه می‌کند،[6] در واقع به برداشت اصلی نوافلاطونیان از هنر همچون آفریننده‌ی «واقعیت دوم» بازگشته است. و باز در همان فضای ایده‌هاست که او می‌گوید زیبایی یعنی همسانی هر چیز با وجود ایده‌آل خود، و یکی شدن وجود محدود و کرانمند با هستی نامحدود، مثالی و بی‌کران. شهود زیبایی‌شناسانه از نظر شلینگ جز این نیست، مکاشفه‌ی یکی شدنِ آنچه می‌بینیم با کمال آنچه می‌شود دید. اما حقیقتِ هر چیز چیست؟ جز یکی شدن چیزی با کمال خود آن؟ شلینگ به زبانی یادآور زبان افلاطون می‌گوید که زیبایی همان حقیقت است، و

5- *ibid*, p 37.

6- *ibid*, p 38.

تا آنجا که در این جهان آفریده می‌شود کار ذهن هنرمند است. هنرمندِ پدیدآورنده در لحظه‌ای بی‌خبری، تسلیم نبوغ خویش، زیبایی را می‌آفریند، یعنی حقیقت را موجب می‌شود. از سوی دیگر فیلسوف در این دنیا کاری جز کشف حقیقت ندارد، یعنی ناگزیر است که همپای هنرمند حرکت کند. زیبایی‌شناس (که بهترین زیبایی‌شناس هم از نظر شلینگ همان آفریننده‌ی زیبایی، یعنی هنرمند است) با فیلسوف همراه و همکار می‌شود. هنرمند در آفرینش به آخرین چیزی که می‌اندیشد جستجوی بعدی در پی زیبایی است، اما چون اثر آفریده شد، وکار به پایان رسید، تازه کار فیلسوف و هنرشناس آغاز می‌شود. البته فیلسوفان ـ معمولاً ـ با شهود سروکاری ندارند، و ادراک آنان نمی‌تواند تا حد ادراک و شهود هنرمند کامل باشد. از نظر شلینگ این نکته توجیه نهایی نیت هنرمند همچون سازنده‌ی معنای راستین اثر است، که البته اینجا پرسشی ساده بی‌پاسخ باقی می‌ماند: اگر روال آفرینش زیبایی و هنر نه آگاهانه، بل استوار به شهود باشد نیت آگاهانه‌ی هنرمند تا چه حد کارآست؟ از سوی دیگر بنا به بحث شلینگ، فیلسوفان (و هنرمندان در مقام هنرشناسان) هرگز نخواهند توانست به معنای نهایی اثر پی ببرند، آنان به معنا نزدیک می‌شوند، اما به آن نمی‌رسند، شلینگ دلیلی دیگر هم بر حکم خود دارد: هنرمند با زبان نمادین سروکار دارد، او به اسطوره نزدیک‌تر است تا به تفکر فلسفی، و به خردورزی منطقی و حساب‌شده. در واقع «اسطوره شرط لازم و اولیه‌ی هنر است». از این نکته نتیجه‌ی دیگری هم به دست می‌آید، میان هنر و دین نسبت نزدیکی هست. شلینگ اینجا از یونانیان مثال می‌آورد که «می‌گفتند هنر ابزار کار خدایان است».[7] و با قاطعیت حکم می‌دهد که ما هرگز نخواهیم توانست هنر و دین را از یکدیگر جدا کنیم.[8] این حکم که به گفته‌های رمانتیک‌ها نزدیک و از آموزه‌های روشنگران دور است، استوار به همبستگی درونی دین و هنر است. بیان کامل این همبستگی را می‌توان در زبان نمادین این دو یافت. میان هنرها موسیقی به دنیای ایده از دیگر هنرها نزدیکتر است، زیرا زبانی نمادین‌تر دارد، زبانی که تا آخرین حد ممکن از دلالت‌ها دور شده است. شلینگ در واپسین آثارش که در روزگار سالخوردگی و در مورد اسطوره و دین نوشت بارها به این نکته بازگشت.

نکته‌ی نزدیکی موسیقی به گوهر بیان نمادین ما را به دل مشغولی زیبایی‌شناسان آلمانی روزگار شلینگ می‌رساند: دسته‌بندی هنرها. ما در درس پنجم شکل بسیار

7- *ibid*, p 38.

8- *ibid*, p 43.

فکرشده‌ای از آن را در کار هگل دیدیم. اما، ریشه‌ی این دسته‌بندی به رساله‌ی مهم و مشهور لسینگ یعنی ***لائوکن یا حدود نقاشی و شعر*** می‌رسد، رساله‌ای که با توجه به تمایز روش‌های بررسی نقاشی و شعر برتری شعر نسبت به نقاشی را پیش کشیده، و مهمتر، چنین حکم داده که این تفاوتی نشانه‌شناسانه است. نقاشی با نشانه‌هایی از رنگ‌ها و با فضا سروکار دارد، و مناسبتی طبیعی و ساده با موضوع می‌یابد، اما توانایی کاربرد آن نشانه‌هایی را ندارد که با موضوعی پیچیده رویارو باشند. در حالیکه نشانه‌های متن شاعرانه از آنجا که استوار به تقلید نیست، و به گفته‌ی لسینگ نشانه‌هایی است «دارای انگیزش» می‌تواند با پیچیده‌ترین موضوع‌ها نسبت یابد. نشانه‌های نقاشی در مکان، و نشانه‌های شاعری در زمان وجود دارند.[9] اما دسته‌بندی شلینگ تا حد بحث لسینگ به زبان نقادی ادبی امروز نزدیک نیست. او موسیقی و شعر را برتر از سایر هنرها می‌داند، چون به دنیای مثالی و اسطوره‌ای، و از اینجا به «ایده» نزدیکترند، و نقاشی، پیکرسازی و معماری را به ترتیب دورتر، و در نتیجه کم‌اهمیت‌تر می‌یابد. خواهیم دید که این دسته‌بندی با منطقی همانند در کار شوپنهاور نیز تکرار می‌شود.

۲. مقام هنرمند از نظر شوپنهاور

مشکل قدیمی است، اما شکل امروزی آن با کانت آغاز می‌شود: جهانی وجود دارد که من در آن زندگی می‌کنم، آن را می‌شناسم، یا می‌کوشم بشناسمش. چیزهای این جهان را از راه قرار دادن‌شان در موقعیت زمانی و مکانی خاص، و از راه حضورشان در نسبت‌های علت و معلولی می‌شناسم. اما از کجا بدانم که درست شناخته‌ام؟ آخر خود این دنیایی که بر من آشکار می‌شود (جهان پدیدارها) راه شناختش را به من تحمیل می‌کند. از کجا اطمینان یابم که این دنیا به گونه‌ای دیگر وجود ندارد؟ و چرا بپذیرم که راه شناخت من درست‌ترین و حتی یگانه راه است؟ دنیا را آن‌سان که در خود هست نمی‌توانم بشناسم، چون در این جهت راهی پیش پای من نمی‌گذارد. کانت چیزهای این دنیای ناشناختنی را «چیزهای در خود» نام داد، و با قاطعیت گفت تنها نکته‌ای که درباره‌شان می‌دانیم این است که شناختنی نیستند. هگل این منطق را نپذیرفت، و آگنوستی‌سیسم کانتی را رد کرد. او گفت اگر من فقط همین یک نکته را هم بدانم که

9- G. E. Lessing, *Laocoon*, in *German Aesthetic and Literary Criticism*, ed. H. B. Nisbet, Cambridge UP, pp 98-103.

چیزی قابل شناخت نیست، پس موردی از آن را شناخته‌ام و راهی دارم به شناخت، منطقاً مدام از دایره‌ی نادانسته‌هایم کاسته می‌شود، و قلمرو دانایی‌ام گشایش می‌یابد. جهان را در دگرگونی‌اش می‌شناسم، و در می‌یابم که وضع ثابت وجود ندارد، دنیای پدیداری در دگرگونی و تکامل خود، مرا به سوی مطلق راهنمایی می‌کند، و جایی برای مورد نشناخته باقی نمی‌گذارد. آرتور شوپنهاور که فلسفه‌ی هگل را هیچ جدی نمی‌گرفت، بی‌اعتنا به این بحث، به حکم کانت بازگشت. او پذیرفت که از نظر منطقی آن دنیای دیگر، یعنی جهان نومن‌های کانتی وجود دارد، اما نمی‌تواند بی‌ارتباط به دنیای پدیداری ما باشد: در واقع آن دنیا در حکم حقیقت نهانی و باطنی این دنیاست، نه چیزی دیگر. آن دنیا خاموش است، و بیهوده است که بکوشیم با منطق این دنیایی بشناسیمش. می‌بینید که این حکم چقدر به حرف ویتگنشتاین شبیه است، که گفته است: «براستی امر نافراگفتنی وجود دارد، این امر خود را نشان می‌دهد، این همان امر رازورزانه است»،[۱۰] و می‌افزود که در این مورد باید خاموش ماند.

شوپنهاور می‌گفت که ما تقریباً همه چیز این جهان را از راه حس، و قرار دادن آن در زمان و مکان و نسبت‌های علت و معلولی می‌شناسیم، اما چیزی هم وجود دارد که ادراکش از راه «حس دیگری» ممکن است، و آن چیز بدن خود ماست. ما بدنمان را از راه حسی درونی، مستقیم و شهودی می‌شناسیم، حسی که فهم ما از زمان نیز بدان وابسته است. پس شهود و مکاشفه، در زندگی هرروزه‌ی ما جای دارد. نکته‌ی مهم اینجاست که ما فقط بخشی کوچک از درون خویش را می‌شناسیم. سرچشمه‌ی انگیزه‌ها، کردارها و افکارمان بر ما معلوم نیست. فیلسوف این سرچشمه را خواست می‌نامید، همین خواست است که به ما فرمان می‌دهد تا میل شناخت انگیزه‌ها را در خود سرکوب کنیم. این نکته‌ها که او می‌گوید نیز به حرف‌های اندیشگر دیگری همانند است که روانکاوی و فلسفه‌ی سده‌ی ما وامدار او هستند: زیگموند فروید. اما بگذارید در دنیای شوپنهاور باقی بمانیم، و خواهید دید که برای این کار به شهامتی عظیم نیازمندیم. واژه‌ی آلمانی wille یا خواست (که آن را در فارسی به اراده نیز ترجمه کرده‌اند) نیروی برانگیزاننده‌ی حرکت است. خواست در روان آدمی با همان قدرت کار می‌کند که در به حرکت درآوردن کهکشان‌ها. اما این نیرویی است هراس‌آور، سرکوب‌کننده و در نهایت ویرانگر. ریشه و اساس تمامی مصیبت‌های انسان در همین خواست است. آدمی بنده‌ی خواست

۱۰- ل. ویتگنشتاین، *رساله‌ی منطقی ـ فلسفی*، برگردان م. ش. ادیب‌سلطانی، تهران، ۱۳۷۱. ص ۱۵.

است، و برای گریز از آن باید به دل کندن از جهان روی آورد. این علت اصلی دلبستگی شوپنهاور است به عرفان بودایی، که در روزگار او تازه غربیان آن را کشف می‌کردند. این «نخواستن دنیا» راه حل درازمدت است، اما راه حل کوتاه‌مدتی هم وجود دارد، و آن هنر است و آفرینش زیبایی.[11] پیش از بحث در این مورد بگذارید از دلیل دیگری که شوپنهاور برای «پس زدن» دنیا آورده است، یاد کنم. دنیای ما جلوه‌ای است از آن دنیای پنهان که منطق این جهان است. اما همانطور که شوپنهاور در قطعه‌ی ۲۶ کتاب اصلی خود ***جهان همچون خواست و بیانگری*** می‌گوید این آشکارا دنیای بدی است، جهان درندگی و وحشیگری است، سرشار از فریاد و شیون ضعیف‌ترهایی که دریده می‌شوند، و نعره‌ی قوی‌ترهایی که می‌درند. این هم در هر لحظه از زندگی طبیعی جهان ما رخ می‌دهد، و هم در زندگی اجتماعی‌مان. خواست، این انگیزه‌ی نهایی و اصلی، راهی جز شقاوت و خشونت، کشتن و شکنجه کردن باقی نمی‌گذارد. اگر این فقط جلوه‌ی دنیای پنهان باشد، پس خود آن دنیا چه خواهد بود؟[12] اگر فیلم ***پول*** روبر برسون را دیده باشید، با بیان کاملی از این دنیای بی‌رحم و پست آشنا شده‌اید. دنیای بدی که نمی‌توان آن را خواست. دنیایی که بدی آن نتیجه‌ی خواست است. دنیایی که باید آن را پس زد. به گمانم این شاهکار هنری روزگارمان دلیلی است هم بر بی‌حرمتی جهان و هم بر اعتبار هنر.

از نظر شوپنهاور هنر خواست نیست، حتی بیانگری هم نیست. می‌دانید که عنوان مهمترین کتاب فلسفی او ***جهان همچون خواست و بیانگری*** است. بیانگری را در برابر واژه‌ای آورده‌ام که در درس پنجم نیز به آن برخورده بودیم: Vorstellung. ما جهان نهایی و پنهان را از راه نمایش یا بیان آن می‌شناسیم، همانطور که متعلق‌های ادراک حسی‌مان برای ما نمایان و بیان می‌شوند. بیانگری گستره‌ای وسیع را در برمی‌گیرد از تصویرها و انگاره‌های ذهنی تا «ایده‌ها». دنیای ما «بیان» دنیای پنهان است، و اثباتی بر بد بودن آن. هنر نه خواست است و نه بیانگری، و به این اعتبار از جهان دور است. من چیزهای این جهان را می‌خواهم، یعنی با آن‌ها از رهگذر خواست (انرژی، فعل، کنش) رابطه می‌یابم و نه از راهی دیگر. هر چیز بیانی است از این خواست نهانی من. در مورد همه‌چیز وضع چنین است، مگر در یک مورد. یک جاست که من از شر خواست، بهره‌جویی،

۱۱- ب. مگی، «گفتگو با ف. کاپلستن» در: ***فلاسفه بزرگ، آشنایی با فلسفه غرب***، برگردان ع. فولادوند، تهران، ۱۳۷۲، صص ۳۷۴-۳۴۱.

12- A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, **tra. A. Burdeau, Paris,** 1992, pp 175-185.

سودطلبی، حقارت، زور، درندگی و کشتار خلاصم، و آن قلمرو هنر و زیبایی است. لحظه‌ی زیبایی‌شناسانه لحظه‌ی آزادی من است از خواست، لحظه‌ای که بیان تمایل من به این دنیا نیست. لحظه‌ی آزادی.

کتاب سوم ***جهان همچون خواست و بیانگری***، درباره‌ی ایده‌ها و درباره‌ی زیبایی و هنر است. هنر، وقتی بیان عاطفه‌ها، هیجان‌ها، و واکنش‌های روانی و باطنی ما نباشد ارتباطی هم به خواست نخواهد داشت. شوپنهاور در این اثبات دوری هنر از بیان به همان نتیجه‌ای رسید که فیلسوفی که به راستی از او متنفر بود، یعنی هگل نیز بدان رسیده بود. و باز شوپنهاور همچون هگل به درستی حکم کانت اعتراف کرد که زیبایی از هرگونه سود و بهره جداست، و اگر چیزی به هر شکل مورد استفاده‌ای داشته باشد بحث از زیبایی و هنر درباره‌اش بی‌معنا می‌شود. از آنجا که اثر هنری به طور کامل رها از بهره و استفاده است، پس از هر وابستگی به خواست نیز رها می‌شود. این همان مورد باشکوهی است که خواست عقب‌نشینی می‌کند. اما هنر اگر زاده‌ی خواست نباشد، پس نتیجه‌ی چیست؟ شوپنهاور می‌گوید هنر کار نبوغ است، و نبوغ را با خواست سروکاری نیست.[۱۳] نابغه می‌تواند در هر مورد خاص و جزیی مورد کلی و همگانی را مشاهده کند، و دانایی او فراتر از دانش مرتبط به خواست می‌رود. هنرمند، مورد اصلی را در هر چیز می‌یابد. این سان نبوغ بارها فراتر از استعداد می‌رود. به نظر شوپنهاور نبوغ ویژه‌ی مردان است، اما زنان گاه از «استعداد» بهره‌مند می‌شوند![۱۴] او شاهد مثالش را هم از روسو می‌آورد. این یگانه موردی نیست که شوپنهاور ضد زن حرف زده، حتی باید گفت که از موارد ملایم در کارهای اوست. از سویْ دیگر این یگانه حرف مهمل او در کتاب ***جهان همچون خواست و بیانگری*** هم نیست، مثلاً در قطعه‌ی ۳۴ می‌گوید که نوابغ هنر دارای استعداد ریاضی نیستند، یا در پی بیان حکم رایج روزگارش که میان نبوغ و جنون همانندی‌هایی هست، در قطعه‌ی ۳۶ «نظریه»ای در مورد جنون ارائه می‌کند تا این همانندی را بیشتر نمایان کند. بنا به نظریه‌ی او دیوانگی بیماری‌ای است مرتبط به خاطره و نیروی حافظه‌ی انسان، و دیوانه کسی است که در او «رشته‌ی خاطرات از هم گسیخته باشد»، در حالیکه می‌تواند مورد امروزی را بشناسد، توانایی آن را ندارد که نسبت به رخدادهای امروز و دیروز را دریابد.[۱۵]

13- *ibid,* pp 238-250.

14- *ibid,* p 251.

15- *ibid,* pp 248-250.

شوپنهاور می‌گوید که هدف اصلی هنرمند جداکردن ایده است از واقعیت و طبیعت. همبستگی ایده و واقعیت در بنیان خواست جای دارد، و از نقص و کمبود، و در نتیجه از رنج بر می‌خیزد. از این رو خواست، پایان‌ناپذیر است، و با ارضاء هر خواست، خواستنی تازه سر بر می‌آورد. هنرمند می‌کوشد تا تعمق رها از خواست را موجب شود. از این رو هنر از درد و رنج نیز رهاست، چون هیچ هراسی از عدم تحقق ندارد. در قطعه‌ی ۳۸ کتاب شوپنهاور با ستایش از «طبیعت بی‌جان»‌های نقاشان هلندی یاد می‌کند، آنان از بی‌اهمیت‌ترین چیزهای زندگی هرروزه جاودانگی می‌آفریدند.[16] برای زیبا خواندن چیزی باید آن چیز از بهره و سود رها باشد، و مهمتر باید بتوان ایده را در آن تشخیص داد. هنرمند ایده را به‌گونه‌ای پیشاتجربی و ناآگاهانه تشخیص می‌دهد، اما مخاطب آن را به صورتی تجربی و تا حدودی آگاهانه می‌شناسد.[17] ایده در واقع معنای نهایی ابژه است، هستی باطنی آن است که مرا را به سوی خود می‌خواند، چیزی که فراتر از موقعیت زمانی ـ مکانی اثر و من می‌رود. افلاطون هنرمند را دو بار از ایده دور می‌یافت، و شوپنهاور هنرمند را یگانه شناسنده‌ی ایده می‌داند. به گمان او البته همه چیز بیان ایده‌اند، اما هر چیزی ما را به تعمق رها از بهره نمی‌کشانند. انسان برای هنر در حکم چالشی است. با طرح آدمی در هنر (جسم او در هنرهای تجسمی، و رفتار او در شعر) دشوارترین کار به سامان می‌رسد.

تقسیم‌بندی هنرها از نظر شوپنهاور استوار است به میزان خودآشکارگی ایده در ابژه. شوپنهاور نیز جدا از آن همه بدگویی نسبت به هگل و شلینگ، چون آنان به وجود پایگان هنرها باور می‌آورد، و می‌گوید که برخلاف آنان ضابطه و معیارش جز تحقق ایده نیست. او در قطعه‌ی ۴۳ معماری را نزدیکترین هنر به خواست می‌داند، هنری که از ایده دور مانده است، و در معماری صفات ماده‌ای را باز می‌یابد که ابزار اصلی کار آن است: سختی، استواری، و همبستگیِ سنگ. اما فیلسوف، تضاد میان نیروی گرانش و استحکام و استواری را که هیچ محصول معماری از آن گریزی ندارد، موجد دشواری می‌یابد.[18] او در مرتبه‌ای بالاتر از معماری، هنر گل‌آرایی و باغبانی را قرار می‌دهد. وابستگی به طبیعت در کار این هنر هم موجب دشواری است، و هم زاینده‌ی لطافت. شاید برای شما بحث از این «هنر» نامتعارف و شگفت‌آور جلوه کند، اما یادآور می‌شوم که در بسیاری از

16- *ibid,* p 254.

17- *ibid,* pp 219-226.

18- *ibid,* pp 274-280.

کتاب‌ها و رساله‌های آن روزگار «گلشن‌آرایی» از هنرهای زیبا دانسته می‌شد، هر چند هگل و شلینگ آن را چنین نمی‌دانستند. به هر رو، هنرهای دیگر به میزان دوری از ایده و نزدیکی به خواست از نظر شوپنهاور عبارت بودند از پیکرسازی، نقاشی، شعر (و درام‌نویسی) و موسیقی. دو هنر کامل یکی تراژدی است و دیگری موسیقی. روح تراژدی به موسیقی که والاترین هنرهاست نزدیک است. نیچه که سخت به اندیشه‌ی شوپنهاور نزدیک و دلبسته بود، چند دهه‌ی بعد کارش را درست از همین نکته‌ی آخر آغاز کرد. شوپنهاور در عشق به موسیقی، در قطعه‌ی ۵۲ نوشته بود که در این هنر همواره آوای ژرفا به گوش می‌رسد، و خبر از «دنیای پنهان» می‌آید. موسیقی بی‌یاری مفاهیم چیزهایی را بیان می‌کند که ما هرگز نمی‌توانیم آن‌ها با مفاهیم بیان کنیم. اگر می‌توانستیم، آنگاه به فلسفه‌ی ناب می‌رسیدیم.[۱۹]

واپسین نکته در بحث ما از اندیشه‌ی فلسفی شوپنهاور در مورد هنر، دیدگاه او از تمایز والایی و زیبایی است که در قطعه‌های ۳۹ و ۴۰ کتابش آمده است.[۲۰] شوپنهاور نیز مانند کانت از والایی چون رویارویی آدمی با بی‌نهایت یاد کرده است. او می‌گوید که در والایی، برخلاف زیبایی، خواست از میان نمی‌رود، بل به شکل‌های متفاوت باقی می‌ماند. به نظر او با دقت در نظریه‌ی کانت نیز این نکته را درمی‌یابیم. هم در آنچه کانت والایی ریاضی خوانده، و هم در آنچه او والایی پویا نامیده خواست مطرح می‌شود، فقط در مورد نخست، خواست سرکوب می‌شود (چون مثالِ کانت از احساس آدمی در برابر آن عظمتی که هرچیز پیش آن کوچک می‌نماید) و در دومی خواست پیروز می‌شود، چون اینجا انسان می‌داند که آنچه نامحدود می‌نماید به راستی محدود است. شوپنهاور خود موردی‌دیگر، والایی اخلاقی را پیش می‌کشد، و از انسانی مثال می‌آورد که جدا از تمامی بدبختی‌ها (که البته از زندگی در این دنیا جدا نیست) باز مقتدر باقی می‌ماند. می‌بینیم والایی که برای کانت بیرون از انسان بود، در بحث شوپنهاور به صفتی انسانی، یعنی اخلاقی تبدیل می‌شود. برای کانت مورد والا ابژه بود، و برای شوپنهاور سوژه است.

۳. ستایش نیچه از هنرمند

زایش تراژدی نیچه نخستین کتاب مهم اوست، که هر چند سال‌ها بعد، در ۱۸۸۶، به آن انتقاد کرد، اما احکام اصلی و کلیدی کتاب را رد نکرد. برعکس، این احکام هم در آن

19- *ibid*, pp 327-345.

20- *ibid*, pp 258-268.

«نقد از خود»، و هم در بیشتر نوشته‌های او تکرار و باز ثابت شدند. من در این درس به طور کلی بحث را محدود کرده‌ام به این کتاب، و به دیدگاه نیچه در مورد هنرمند. بحثی دقیق‌تر برای شناخت جنبه‌های متفاوت اندیشه‌ی زیبایی‌شناسانه نیچه در کارهای دیگر او ضروری است، اما از چارچوب موضوع این درس خارج می‌شود.[۲۱]

زایش تراژدی یکسر در مورد هنر است، و در آن توجه عمیق فیلسوف را به اندیشه‌ی یونانی می‌توان یافت. بسیاری از فیلسوفان آلمانی در شماری از مهمترین آثار خود همواره به یونان همچون سرچشمه‌ی اندیشه‌های خویش توجه کردند. رویکرد نیچه به تراژدی یونانی، یا نگاه هیدگر به فلسفه‌ی پیش از سقراط، وابسته به سنتی دیرپا در فلسفه‌ی آلمانی است. یکی از نخستین آثای که یک هنرشناس آلمانی با دانش چشمگیر فلسفی در مورد فرهنگ یونانی نوشت *اندیشه‌هایی درباره‌ی تقلید در نقاشی و پیکرسازی یونانی* اثر یوهان یوآخیم وینکلمان است که به سال ۱۷۵۵ منتشر شد. این کتابی بود درباره‌ی هنرهای زیبا که گستره‌ی موضوع و نیز تاثیرش بارها فراتر از این قلمرو محدود می‌رفت. به نظر وینکلمان زیبایی امری خدایی و مقدس است، که نمونه‌ی والای آفرینش آن در هنر یونان یافت می‌شود. در واقع وینکلمان با رویکرد و توجه به فرهنگ و اندیشه‌ی یونانی کوشید تا مانعی در برابر نفوذ کلاسی‌سیسم فرانسوی به حوزه‌ی اندیشه‌ی آلمانی بسازد. او در کار خویش موفق شد. اشاره‌هایش به رشته تندیس‌های لائوکن که در واتیکان نگهداری می‌شد، سبب شد تا لسینگ به نگارش رساله‌ی مهم خویش دست زند، که در همین درس از آن یاد کردم.[۲۲] ارزیابی وینکلمان از هنر یونانی زبان نقادی هنری آلمانی را پرمایه کرد، و بسیاری از اصطلاح‌هایی که او به کار برد در آثار فلسفی بعد مورد استفاده قرار گرفت. آرمان زیبایی یونانی که او پیش کشید بعدها در آثار هگل، نیچه و حتی هیدگر و هانا آرنت مطرح شد. در عین حال آلمانی‌های پایان سده‌ی هجدهم با این ستایش از یونان، بیزاری خود را از وضعیت سیاسی کشورشان نیز نشان می‌دادند، این نوعی آرزوی پیدایش دولتی آزاد، و استوار به آراء و رضایت مردم بود. تصویر هردر و وینکلمان از آتن تصویر شهری بود آزاد، که در آن مردمان سالم و سرخوش از امکانات برابر سیاسی و اجتماعی برخوردار بودند. در این نوشته‌ها

۲۱- در این مورد نگاه کنید به کتاب جالب زیر:

J. Young, *Nietzsche's Philosophy of Art,* Cambridge UP, 1992.

۲۲- نگاه کنید به فصل «لسینگ و پیشینیان او» در: ر. ولک، ***تاریخ نقد جدید***، برگردان س. ارباب شیرانی، تهران، ۱۳۷۳، صص ۲۳۴-۲۰۱، خاصه صص ۲۰۸-۲۰۶.

اشاره‌ای به برده‌داری آتنی و محدودیت دمکراسی آتنی نمی‌شد. گوته و شیلر با واقع‌بینی بیشتری به یونان نگریستند، اما آنان نیز از هر فرصتی سود جستند تا اهمیت فردیت و نبوغ فردی را در فرهنگ یونانی یادآوری کنند، و به هم‌میهنان خویش آموزشی تازه را پیشنهاد نمایند. شیلر در ***درباره‌ی آموزش زیبایی‌شناسانه‌ی آدمی***، از دولت یونانی و انسان یونانی چنان حرف زد که بتواند این دیدگاه پیشرو خود را مطرح کند که نباید میان فرد و جمع تضادی باشد، همانطور که در آتن هر فرد لحظه‌ای بود از اراده‌ی کل.[۲۳] تصوری از این همنوایی فرد و جمع در بینش‌های سوسیالیستی نیز پدید آمد، هر خواننده‌ی نخستین آثار کارل مارکس نمونه‌هایی از آن را به یاد می‌آورد. دمکراسی آتن، و در کل فرهنگ یونانی، برای رمانتیک‌ها، هلدرلین و کلایست سرچشمه‌ی ارزش‌های معنوی دانسته شد، و فیلسوفان به هر مناسبتی بدان بازگشتند، و حکایت چندان ادامه یافت تا در سال ۱۸۷۲ ***زایش تراژدی*** منتشر شد، و کار آفریننده‌ی فیلسوفی آغاز شد که رادیکال‌ترین نقادی‌هاست از روزگار مدرن.

در پایان درس چهارم به نقد نیچه از حکم زیبایی‌شناسانه‌ی کانت اشاره کردم. آنجا دیدیم‌که نیچه، کانت‌را متهم‌می‌کند که در فلسفه‌ی‌هنرش به مخاطب اثر هنری می‌پردازد و نه به آفریننده‌ی آن. به راستی هم که در کتاب خود او یعنی در ***زایش تراژدی*** مرکز بحث، و اساس‌احکام، توجه‌به‌هنرمند است، و کتاب‌تلاشی است برای فرارفتن از مفهوم نبوغ، و روشن کردن این نکته که هنرمند آزاد کیست. اما کتاب با مفهومی متافیزیکی آغاز می‌شود: رازی‌در جهان‌هست که‌زندگی را هراس‌آور وتراژیک‌می‌سازد. سال‌ها بعد نیچه در ***چنین‌گفت‌زرتشت*** همچنان‌می‌نویسد که زندگی بشر هولناک است و «هنوز بی‌معنا».[۲۴] در این واژه‌ی «هنوز» معنایی ژرف نهفته است، از ناامیدی شوپنهاور دور شده‌ایم، و به قلمرو امکان گام نهاده‌ایم. نیچه از همین نخستین گام به ما می‌گوید که «آری‌گویی» را آغاز کرده‌است. در ***زایش تراژدی*** می‌خوانیم‌که به یاری هنر می‌توان از این هراس، و از سویه‌ی تراژیک زندگی گذشت. تا اینجا هنوز گسستی رادیکال از اندیشه‌ی شوپنهاور نمی‌توان یافت، اما سال‌ها بعد در «نقد از خود» (۱۸۸۶) نیچه می‌گوید که می‌شود در همین کتاب ***زایش تراژدی*** عناصری در ضدیت با اندیشه‌ی شوپنهاور یافت.[۲۵] این عناصر کدامند؟

23- J. Patocka, *L'art et le temps*, tra. E. Abrams, Paris, 1992, p 189.

۲۴- ف. نیچه، ***چنین گفت زرتشت***، برگردان د. آشوری، تهران، ۱۳۷۲، ص ۱۹.

25- F. Nietsche, *The Birth of Tragedy*, tra. W. Kaufmann, New York, 1967, p 24.

درونمایه‌ی اصلی کتاب نیچه نه تراژدی یونانی بل هنر امروز اروپایی است. نیچه از اولی حرف می‌زند، اما سر و کارش به راستی با دومی است. یونانیان چه داشتند که فیلسوف از آن‌ها آغاز کرده؟ نیچه (چون هیدگر) معتقد است که یونانیان به خوبی از راز آن دنیای پنهان باخبر بودند. عظمت روحشان در این بود که تسلیم آن جهان نمی‌شدند، بل با آن می‌جنگیدند. هنر برای آنان به معنای آری گفتن به جهان بود. دیونیزوس آری‌گو بود. او خدای جشن‌ها، شراب و سرخوشی‌ها، بیان روشنایی و شادمانی بود. از غریزه و خواست می‌گفت، بی‌آنکه از آن به هراس افتد. شوپنهاور درست دانسته بود که جان جهان خواست است، اما او خود از این نیرو، و انرژی بی‌پایانش به هراس افتاده بود. دیونیزوس به ما آموزش می‌دهد که از خواست خود نه بهراسیم و نه شرم داشته باشیم، بل از آن به شور و شوق آییم. جایی در *زایش تراژدی* دیونیزوس با بربرها و تایتان‌ها همانند دانسته شده است.[۲۶] او مرز نمی‌شناسد و در سر راهش مانعی باقی نمی‌گذارد. جهان هراس‌آور هست، اما تسلیم هراس‌نشدن یعنی به ندای جنگ دنیا پاسخ مثبت دادن، و در برابر قدرتش، قدرت خویش را سامان دادن، کار انسان آزاد است. دیونیزوس بی‌پایان است. می‌رقصد، چون رقص بی‌پایانی جسم را در فضا نمایان می‌کند. مکان را رد می‌کند و ذات موسیقی است. نیچه از قول شیلر نقل می‌کند که شاعر پیش از آفریدن، هیچ تصویر منظمی از آنچه می‌خواهد بسازد نمی‌بیند، بل «تنها حالتی موسیقایی» حس می‌کند. نخست این حالت، این موسیقی، سپس شعر.[۲۷] موسیقی هنر دیونیزوس است، اما هنر تجسمی از آن آپولون است. آپولون سویه‌ی دیگر فرهنگ یونانی را نمایان می‌کند. نماینده‌ی مرزهاست و محدوده‌ها. مثل نور است، همه چیز را تعیین می‌کند و «سر جای خود می‌گذارد»، حد و اندازه را روشن می‌کند، موقعیت و اصل فردیت را.[۲۸] هنر یونانی بیانگر هر دو انرژی دیونیزوسی و آپولونی است.[۲۹]

زندگی هراس‌آور و تیره است. آپولون به روی چهره‌ی زندگی سیماچه‌ای زیبایی‌شناسانه می‌کشد. و چون می‌کوشد تا زشتی‌ها را پنهان کند، نقابی که می‌سازد «اخلاقی» نیز هست.[۳۰] آپولون از آرمان‌ها و اصول حرف می‌زند و به هر چه خلاف مبانی است، حتی به خود زندگی، می‌گوید نه. در پیکرسازی، و در حماسه‌های هومری (نیچه

26- *ibid*, p 46.

27- *ibid*, p 49.

28- *ibid*, p 36, p 45.

29- *ibid*, p 38.

30- *ibid*, p 46.

می‌گوید «در آن سادگی افراطی هومری»[۳۱] روحیه‌ی آپولونی حاکم است. در نقاشی‌های رافائل، و در تسلیم دینی او باز این انرژی آپولونی است که حرف آخر را می‌زند. زندگی هراس‌آور هست، اما از آن تیره‌تر و هولناک‌تر نخواستن زندگی است. پس دیونیزوس راه دیگر را می‌گشاید، به روی زندگی آغوش می‌گشاید تا دگرگونش کند. آن را به جان می‌طلبد تا جانش را بگیرد. و نیچه زبان به ستایش زندگی، و ستایش هر چه را که با خواست، قدرت و اراده همراه باشد، می‌گشاید. او به آوازهای اسطوره‌ای ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها*** اشاره می‌کند، و واگنر را می‌ستاید که راز پیوند اسطوره، موسیقی و زندگی را دانسته است. سال‌ها بعد اپرای ***پارسیفال*** را با بیزاری رد می‌کند، چرا که می‌پندارد واگنر به روحیه‌ی دینی تسلیم شده است. دیونیزوس از اصول حرف نمی‌زند، بل زندگی را می‌سازد. از گریز و خلوت‌نشینی زاهدانه روی می‌گرداند، و راه‌حل درازمدت شوپنهاور را نمی‌پذیرد. اما نیچه می‌پذیرد که راه دیگر، یعنی هنر حرف آخر است. هنر سیمای هولناک زندگی را آشکار می‌کند، و بر آن نقاب نمی‌نهد. سال‌ها بعد نیچه در ***فراسوی نیک و بد*** می‌گوید: «هر چه ژرف است نقاب دوست دارد، اما ژرف‌ترین چیزها از تصویر و تمثیل نیز بیزارند».[۳۲] زبان، میان ما و واقعیت فاصله می‌اندازد. نیچه شاعران را چون تمامی کاربرندگان زبان دروغگو می‌داند، اما می‌گوید که شاعران از این فضیلت برخوردارند که «خود می‌دانند که راست نمی‌گویند و این را پنهان نمی‌کنند». هنرمند صریح است. ژرف‌اندیشی دارد و شجاعت به دنیا آری گفتن را، به دنیایی که نیک نیست (اگر نیک بود دیگر آری گفتن بدان شهامتی نمی‌طلبید و به غایت ابلهانه می‌نمود). هنر دیونیزوسی خواست، و غریزه و میل سرکش به آزادی و شادمانی را پیش می‌کشد و ستایش می‌کند، چون در پی لذتی است برتر، و سرخوشی‌ای کامل‌تر. میان این شادمانی دیونیزوسی و مسیحیت هیچ جای آشتی نیست. نیچه اخلاق بردگان را حقیر می‌شمارد، و دنیایی را که کار خدایی است ناکامل، رنجور و دردکش.[۳۳] گسستی چنین از آیین بندگی، نیچه را به آنجا می‌رساند که بگوید: وقت جدایی از زندگی باید چون اولیس از نائوسیکا جدا شد «یعنی، بیشتر دعاگوی آن بود تا عاشقش».[۳۴]

از خدای سامی که نیچه دشمنش می‌داشت بگذریم، و به دنیای یونانی بازگردیم که

31- *ibid*, p 44.

۳۲- ف. نیچه، ***چنین گفت زرتشت***، ص ۸۰.

۳۳- نیچه، ***پیشین***، صص ۳۷-۳۶.

۳۴- نیچه، ***فراسوی نیک و بد***، ص ۱۱۸.

پیش او چنان عزیز بود. می‌گفت که یونانیان نیک دانسته بودند که فرهنگ آمیزه‌ای است از عناصر دیونیزوسی و آپولونی. شاید بتوان گفت هم نهاده‌ای است از نیروی زندگی (دیونیزوس)، و عشق (آپولون) که به هررو نیروی خیال‌پردازی است. اما نیچه عشق را هم وانمی‌نهد، و از نوع تازه‌ای از دوست‌داشتن حرف می‌زند. اکنون به آن جان آزاده‌ای می‌رسیم که نیروی زندگی و عشق را همراه می‌کند: هنرمند، نابغه. آن کس که به شیوه‌ی دیونیزوس می‌گوید: آری. تک‌رویی، جدا از جمعی، و نیچه می‌گوید دجالی. کسی که آرزوی مسیانیک را کنار می‌زند، چون خودش هست و بسنده است. کسی که آرمان نسل‌ها و جماعت‌ها را رد می‌کند، چون خودش در مقام فرد هست و بسنده است. این سان نیچه این دشمن خونی دمکراسی و سوسیالیسم، این نخستین پیامبری که از جمع بیزار است، این نخستین فیلسوف آینده، در پی یاران برمی‌آید: «آفریننده جویای یاران است و نه نعش‌ها و گله‌ها و مومنان».[۳۵]

نیچه (با اما و اگر) حکم شلگل را می‌پذیرد که در تراژدی آتنی همسرایان همان تماشاگران آرمانی هستند، بیشتر شاهد وقایع‌اند تا بازیگران فعال.[۳۶] او جای دیگری با شیلر همراهی می‌کند که می‌گفت همسرایان به سان سد و مانعی هستند در برابر هجوم واقعیت. آن‌ها همواره ما را در دنیای تراژدی باقی نگه می‌دارند.[۳۷] نیچه به این دیدگاه امروزی نزدیک می‌شود که همسرایان دارندگان راستین جهان خیالی هستند، و به این اعتبار شاهدند و تماشاگر آرمانی. یک مشخصه‌ی مهم *زایش تراژدی* نزدیکی آن به مفهوم «جهان متن» است. اما در این مورد نباید گزافه گفت، چون مانع بزرگی سر راه نیچه وجود داشت: نیت مولف. همین سبب می‌شد تا نیچه مدام جهان متن را با دنیای ذهنی هنرمند نابغه یکی پندارد، و هنرمند را بیانگر راستین زندگی معرفی کند. ولی باز مایلم بر جنبه‌ی پیشرو بحث نیچه تاکید کنم. هنرمند بیانگر زندگی است. در حالیکه مدرنیته زندگی را با هزاران ترفند پنهان می‌دارد. در تمدن مدرن که علم و فرمانبرداری با یکدیگر همراهند (و نیچه نخستین کسی بود که از همبسته‌ی دانش و قدرت سخن گفت)، رازی نهفته است. در ژرفا، جایی که همواره نیچه از آن حرف می‌زد، چیزی می‌گذرد که سرانجام این تمدن را منفجر خواهد کرد. نیرویی وحشی، غریزی، خام، جوان. چه کس این را می‌فهمد؟ هنرمند ــ فیلسوف، زرتشت. از *زایش تراژدی* تا واپسین

۳۵- نیچه، *چنین گفت زرتشت*، ص ۲۳.

36- Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, 57.   37- *ibid*, p 61.

کارهای نیچه این هنرمند ـ فیلسوف (که بارها نیچه او را فیلسوف آینده خوانده) چون داور زندگی و آفریننده‌ی ارزش‌های نو ظاهر می‌شود. همراهان او عقاب و مارند «متکبرترین و زیرک‌ترین جانوران در زیر خورشید».[۳۸] اما در واقع هنرمند، این بشارتگر تازگی‌ها، همواره تنهاست: «آنگاه که بر بلندی هستم خود را همیشه تنها می‌یابم».[۳۹] زرتشت چون به خانه می‌آید می‌گوید: «ای تنهایی! ای خانه‌ی من، تنهایی. آوایت چه خوش و نوازشگر با من سخن می‌گوید... نزد تو همه گشادگی است و روشنی. اینجا ساعت‌ها نیز نرم‌گام‌تر می‌گذرند».[۴۰]

۳۸- نیچه، چنین گفت زرتشت، ص ۲۴.
۳۹- پیشین، ص ۵۵.
۴۰- پیشین، ص ۲۷۸.

کتاب‌شناسی درس هفتم

۱. مهمترین آثار شلینگ در مورد هنر و زیبایی
نوشته‌های شلینگ درباره‌ی هنر و زیبایی به فارسی ترجمه نشده است، برگزیده‌ای از برگردان فرانسوی آن‌ها در مجموعه‌ی زیر یافتنی است:

F. W. J. Schelling, *Textes esthétiques,* tra. A. Pernet, Paris, 1978.

برگزیده‌ای از مهمترین نوشته‌های شلینگ درباره‌ی اسطوره که در سال‌های پایانی زندگی‌اش نوشته، نسبت‌هایی با دیدگاه زیبایی‌شناسانه‌ی او دارد در کتاب زیر منتشر شده:

F. W. Schelling, *Introduction a la philosophie de la Mythologie,* tra. S. Jankelevitch, Paris, 1948, 2 vols.

۲. درباره‌ی شلینگ
به فارسی، فصلی از تاریخ فلسفه‌ی کاپلستون منتشر شده:

ف. کاپلستون، *از فیشته تا نیچه*، برگردان د. آشوری، تهران، ۱۳۶۷، صص ۱۵۳-۱۰۳، به ویژه صص ۱۳۰-۱۲۶.

کتاب زیر هم اساس کلی فلسفه‌ی شلینگ را روشن می‌کند:

C. Bruaire, *Schelling,* Paris, 1970.

۳. آثار شوپنهاور در مورد زیبایی و هنر
مهمترین کار شوپنهاور در زمینه‌ی هنر و زیبایی کتاب سوم ***جهان همچون خواست و بیانگری*** است که در این درس از متن فرانسوی آن استفاده کرده‌ام:

A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme representation,* tra. A. Burdeau, Paris, 1992.

برگردان جدید انگلیسی کتاب شوپنهاور:

A. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, tra. E. F. J. Payne, Colorado, 1958, New York, 1966.

۴. درباره‌ی شوپنهاور و به ویژه در مورد دیدگاه هنری او

سه کتاب زیر در شناخت اساس اندیشه‌ی شوپنهاور کارآیند، و به ویژه کتاب نخست مسائل مهمی در مورد زیبایی‌شناسی و هنر را پیش می‌کشد:

B. Magee, *The Philosophy of Schopenhauer*, Oxford UP, 1983.

D. W. Hamlyn, *Schopenhauer*, London, 1980.

D. Raymond, *Schopenhauer*, Paris, 1979.

در مجموعه مقاله‌های زیر، و در دو کتاب دیگر به دیدگاه شوپنهاور در مورد زیبایی و هنر نیز برمی‌خوریم:

R.-P. Droit ed, *Présences de Schopenhauer*, Paris, 1989.

C. Rosset, *L'esthétique de Schopenhauer*, Paris, 1989.

I. Knox, *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer*, New York, 1936.

۵. آثاری از نیچه و درباره‌ی او به زبان فارسی

ف. نیچه، **چنین گفت زرتشت**، برگردان د. آشوری، تهران ۱۳۵۰-۱۳۴۶ (۱۳۷۲).

ف. نیچه، ***فراسوی نیک و بد***، برگردان د. آشوری، تهران، (نیمه‌ی نخست: ۱۳۵۸)، متن کامل ۱۳۶۲.

و از خواست قدرت نیز قطعه‌هایی به فارسی ترجمه شده است:

ف. نیچه، ***منتخبی از اراده معطوف به قدرت***، برگردان م. ب. هوشیار، تهران، ۱۳۳۵.

ف. نیچه، «خواست قدرت»، برگردان م. رکنی، در ***فرهنگ***، ۱۵، پائیز ۱۳۷۲، صص ۷۵-۳۷.

درباره‌ی نیچه چند نوشته‌ی زیر مفیدند:

ج. پ. استرن، **نیچه**، برگردان ع. فولادوند، تهران، ۱۳۷۳.

ف. کاپلستون، ***از فیشته تا نیچه***، برگردان د. آشوری، تهران، ۱۳۶۷، ص ۴۰۹-۳۸۱.

ب. مگی، «گفتگو با ج. پ. استرن» در: ***فلاسفه بزرگ***، آشنایی با فلسفه غرب، برگردان ع. فولادوند، تهران، ۱۳۷۲، صص ۴۱۰-۳۷۷.

۶. کتاب نیچه درباره‌ی هنر

زایش تراژدی به فارسی ترجمه نشده است. در هر یک از دو زبان انگلیسی و فرانسه چند ترجمه‌ی خوب از این اثر وجود دارد. برگردان مشهور انگلیسی کار والتر کافمن است:

F. Nietzsche, *The Birth of Teragedy,* tra. W. Kaufmann, New York, 1966.

برگردان جدید به زبان انگلیسی:

F. Nietzsche, *The Birth of Teragedy,* tra. s. Whiteside, ed, M. Tanner, London, 1993.

دو برگردان رایج فرانسوی کتاب‌های زیرند که در کتاب نخست مقدمه‌ی کوتاه، اما جالبی نوشته‌ی A. Kremer-Marietti آمده، که متن را نیز ویرایش کرده است:

F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie,* tra. J. Marlond et J. Marland, Paris, 1992.

F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie,* tra. G. Bianquis, Paris, 1949 (1975).

۷. درباره‌ی نیچه به زبان‌های انگلیسی و فرانسوی

یکی از کتاب‌های مهم که در دهه‌ی پیش منتشر شده، و فصل هشتم آن بحث بسیار جذابی را درباره‌ی هنر و زیبایی از دیدگاه نیچه پیش می‌کشد، کتاب زیر است:

R. Schacht, *Nietzsche,* London, 1983.

دو کتاب دیگری که در شناخت مجدد و رها از تعصبِ فلسفه‌ی نیچه در فرهنگ انگلوساکسون نقش مهمی داشتند:

W. Kaufmann, *Nietzsche, Philosopher, Psychologist, Antichrist,* Princeton UP, 1950 (1974).

J. P. Stern, *A Study of Nietzsche,* Cambridge UP, 1979.

در کتاب زیر بحث مهمی در مورد دیدگاه نیچه از تاریخ متافیزیک یافتنی است:

M. Haar, *Nietzsche et la métaphysique,* Paris, 1993.

در کتاب‌های زیر تا همان حد که از مباحثی در فلسفه‌ی نیچه باخبر می‌شوید، از اندیشه‌های نویسندگان بزرگ کتاب‌ها نیز اطلاع می‌یابید، این‌ها متونی هستند که به گمان من خواندنشان برای هر دانشجوی فلسفه ضروری است:

M. Heidegger, *Nietzsche,* tra. P. Klossowski, Paris, 1971, 2 vols.

G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie,* Paris, 1962 (1977).

J. Derrida, *Éperons, les styles de Nietzsche,* Paris, 1978.

۸. درباره‌ی زیبایی‌شناسی نیچه

تازه‌ترین و بهترین کتابی که به طور خاص به نظریات نیچه در مورد هنر و زیبایی می‌پردازد، کتاب زیر است:

J. Young, *Nietzsche,'s Philosophy of Art,* Cambridge UP, 1992.

کتاب زیر از راهی استثنایی به دیدگاه نیچه در مورد هنر می‌رسد:

E. Blondel, *Nietzsche, le corps et la culture,* Paris, 1986.

و کتاب زیر بحثی است دقیق در مورد نظر نیچه درباره‌ی تراژدی:

M. S. Silk and J. P. Stern, *Nietzsche on tragedy,* Cambridge UP, 1981.

کتاب زیر درباره‌ی نوآوری‌های نیچه در زمینه‌ی روان‌شناسی است، فصل یازدهم آن بحث مهمی در مورد روان‌شناسی آفریننده پیش می‌کشد که در جستار زیبایی‌شناسی کارآیی دارد:

L. Corman, *Nietzsche, Psychologue des Profondeurs,* Paris, 1982.

۵

زمینه‌ی اجتماعی اثر هنری

درس هشتم

درس نهم

درس دهم

درس هشتم

۱. زمینه و واقعیت

اگر برای شناخت ارتباط زیبایی‌شناسانه دقت خود را بر زمینه‌ی آن متمرکز کنیم، یعنی پیام را در گام نخست محصول، و سپس وابسته به زمینه‌ی تاریخی و اجتماعی‌ای بدانیم که در آن پدید آمده، و چنین بیانگاریم که به دلیل تعلق به این زمینه است که دلالت‌های معنایی می‌یابد، آنگاه با کارکرد تازه‌ای از فراشد ارتباط آشنا می‌شویم که رومن یاکوبسن در مورد خاص ارتباط زبانشناسانه آن را «کارکرد ارجاعی» خوانده است.

بحث از زمینه‌ی پیام هنری، فوراً مساله‌ی نسبت آفرینش هنری با واقعیت را پیش می‌کشد، و این نکته‌ی تازه‌ای در سخن زیبایی‌شناسی نیست، و پیشینه‌اش به بحث از تقلید در آثار افلاطون و ارسطو می‌رسد. در ادبیات جهان باستان مباحث فراوانی در مورد نسبت هنر و واقعیت آمده است، به عنوان مثال آلکیداماس فیلسوف سوفیست سده‌ی پنجم می‌گوید: «*ادیسه* آینه‌ی زیبای زندگی انسان است».[1] به راستی مقصود او از آینه چیست؟ آیا آن همه دیو و پری، و رخدادهای ناممکن و نامعقول که در حماسه‌ی هومر آمده‌اند، در حکم آینه و بازتاب زندگی واقعی هستند؟ یا جدا از این نتایجِ خیال‌پردازی باز حکمی نهایی، یا لحظه‌هایی خاص از *ادیسه* در حکم بازتاب واقعیت هستند؟ در دنیای جدید نیز، وقتی بن جونسون در ستایش از شکسپیر می‌گوید که او «شاعر طبیعت» است و آثارش بیش از هر نویسنده‌ی دیگری در حکم آینه‌ای راستگوست است از «آداب و زندگی»، حرفی ناروشن می‌زند. چگونه آینه‌ای می‌تواند موردی تجریدی چون آداب زندگی را باز تاباند؟ اصطلاحی که در سده‌های میانه بسیار

1- W. B. Stanford, *Enemies of poetry,* London, 1980, p 71.

رواج داشت، یعنی «آینه‌ی ذهن» به سهم خود نشان می‌داد که اثر به هررو از صافی ذهن هنرمند می‌گذرد، وعامل ذهنیت در آن نقش مهمی دارد. به همین دلیل میان اثر و واقعیت فاصله‌ای برناگذشتنی وجود دارد. هنرمندان رنسانس به همین اعتبار اثر هنری را واقعیت دوم می‌خواندند، و در این حکم نوافلاطونی به دیالکتیک وابستگی و جدایی اثر از واقعیت نظر داشتند. لئوناردو داوینچی وقتی می‌گفت که نقاشی «چیزی اندیشگون» (cosa mentale) است، به همین نکته توجه داشت.

از رنسانس به این سو همواره نکته‌ای مرکزی در فلسفه‌ی هنر نسبت میان واقعیت دوم یا جهان اثری هنری با واقعیت دنیای بیرون بود. بسیاری از متفکران و فیلسوفان با این حکم همراه بودند که هنر بازآفرینی واقعیت است. به عنوان مثال بن جونسون می‌گفت: «ادبیات بازآفرینی دقیق آن چیزهایی است که به راستی وجود دارند، و آن کنش‌هایی که به راستی رخ داده‌اند. هدف بخردانه‌ی آثار تخیلی و هنری انتقال حقیقت است». او چنان به «حقیقتِ واقع» دل بسته بود که می‌گفت درام‌های خانوادگی از تراژدی‌هایی که قهرمانان والاتبار دارند، به دلیل نزدیکی به حقیقت زندگی مهمترند. پیدایش هنر روایی رمان، به گفته‌ی یان وات، اساساً واکنشی بود به این نسبت میان واقعیت بیرونی و دنیای داستانی، و بیانگر حساسیت اجتماعی سرآمدان روشنفکری به این نسبت حساب می‌آمد.[2] اوج توجه به این مساله سده‌ی نوزدهم بود. در این سده جدال‌های فکری بسیار در مورد تاثیرپذیری هنر از واقعیت درگرفت، و این مساله‌ای مرکزی در بحث اندیشگران در زمینه‌ی نظریه‌ی ادبی و فلسفی هنر شد. یکی از صریح‌ترین شکل‌های بیان مساله را می‌توان در آثار ماتیو آرنولد یافت. او اعلام کرد که «هدف اصلی ادبیات و هنر نقادی زندگی است». روشن است که وقتی این نقادی در مرکز کار هنر قرار گیرد نسبت میان هنر با واقعیت مهمترین مساله‌ی زیبایی‌شناسی شناخته می‌شود. آرنولد در رساله‌ی «پژوهش شعر»، به سال ۱۸۸۰ نوشت: «شعر نقد زندگی است، و این نقد را در شرایطی که قوانین حقیقت شاعرانه، و زیبایی شعری برای آن تعیین کرده‌اند، ممکن می‌کند».[3] در همین جمله‌ی آرنولد جدال فکری دورانش یافتنی است: شعر تا چه حد محدود به «قوانین حقیقت شعری» است، و تا چه حد مقید

2- I. Watt. *The Rise of the Novel,* London, 1974, pp 33-37.

3- W. K. Winsatt Jr and C, Brooks eds, *Literary Criticism, A Short History,* London, 1970. vol. 3, p 448.

به نقادی زندگی؟ شاعر به شعر خود متعهد است یا به پیشبرد نقادی اجتماعی؟

هرگاه در ارتباط هنری به زمینه توجه کنیم متوجه می‌شویم که مهمترین رخداد تاریخی پیدایش آیین رآلیسم است. رآلیسم در تقابل با زیبایی‌شناسی رمانتیک تاکید را از هنرمند متوجه‌ی زمینه‌ی اجتماعی و تاریخی کرد، ادراک زیبایی را در کل و اثر هنری را به طور خاص نتیجه‌ی مستقیم و قطعی شرایط تاریخی دانست، و در نتیجه کارکردی برای هنر قائل شد که پیش‌تر جز در مواردی استثنایی شناخته نبود. در واقع پیدایش رآلیسم (و به دنبال آن ناتورالیسم ادبی)، و اهمیت یافتن «جهان‌بینی هنرمند»، به پیدایش و تکامل اندیشه‌ی انتقادی وابسته است، و به یک معنا محصول سده‌ی روشنگری است. رآلیست‌ها در مبارزه‌ی خود با جهان‌بینی رمانتیک به سنت خردباوری روشنگران باز می‌گشتند و از آثار دیدرو، روسو و ولتر سود می‌جستند که می‌شد در آن‌ها جنبه‌های تند انتقاد اجتماعی، و همراهی رادیکالیسم سیاسی با روشن‌بینی را یافت. در آثار رآلیستی بازتاب فکری انقلاب فرانسه یافتنی است. انقلابی که به گفته‌ی هگل آدم‌ها را متوجه کرد که در تاریخ زندگی می‌کنند، و به نظر کانت آگاهی صدها هزار انسانی را که حتی در آن شرکت مستقیم نداشتند، دگرگون کرده بود. پاره‌ی مهم اندیشه‌ی اجتماعی سده نوزدهم نتیجه‌ی انقلاب بود، و توجه به زمینه‌ی اجتماعی و سیاسی از آن نتیجه می‌شد، که در هنر سرانجام به آیین رآلیسم منجر شد. هر گونه بحث جدی از رآلیسم ناگزیر باید دستکم تکامل رآلیسم ادبی را در سه حوزه‌ی فرهنگی متفاوت پیگیری کند: حوزه‌ی رمان‌نویسی فرانسوی، خاصه مباحثی که رمان‌های بالزاک به آن‌ها دامن زدند، و تکامل آن مباحث همپای انتشار آثار نویسندگانی چون فلوبر، موپاسان، و زولا، حوزه‌ی رمان‌نویسی انگلیسی، و به ویژه پیدایش رمان‌های اجتماعی و داستان‌هایی که در آن‌ها وضعیت طبقات زحمتکش توصیف می‌شد، و حوزه‌ی رمان‌نویسی روسی که تقریباً تمامی بزرگانش خود را وصف‌کنندگان واقعیت می‌خواندند. ولی ما در این درس، رویکرد به زمینه را از زاویه‌ی تاریخ هنر و تاریخ ادبی بررسی نمی‌کنیم. مساله‌ی ما این است که کدام جریان فلسفی راهگشای دیدگاه‌های نقادانه‌ای شد که زمینه را مهمتر از دیگر ساحت‌های ارتباط می‌انگارد.

در درس پنجم در بحث از فلسفه‌ی هنر هگل از این نکته یاد کردیم که به گمان او هنر بیانگر «روح دوران» یا zeitgeist است. البته در تفسیر واژه‌ی «بیانگر» بحث بسیار است، ولی چنین می‌نماید که به گمان هگل هنرمند بی‌آنکه بداند یا حتی بخواهد آثاری پدید می‌آورد که از روحیه‌ی مسلط فکری و فرهنگی روزگارش خبر می‌دهند. اثر هنری،

بدین‌سان، در موقعیت تاریخی قرار می‌گیرد. یکی از بهترین مثال‌های تاثیر روح دوران بر بینش هنری، در همان روزگار خود هگل رخ داد و مشاهده و درک آن نیز آسان بود. شاید بتوان گفت به این دلیل که هگل خود در «دوران گذار» زندگی می‌کرد (دورانی که در پیشگفتار *پدیدارشناسی روح* نیز از آن یادکرده) توانست چنان روشن و قاطع از تاثیر روح دوران بر تولید هنری بحث کند. به دلیل همین دوران گذار بود که دگرگونی‌هایی دربرداشت هنرمند از خود و کارکرد هنری‌اش پیش آمد. تصور هنرمند رمانتیک از رسالتی که تقدیر برعهده‌اش نهاده، و از آزادیِ بیان، اعتبار فرد، ایمان به نبوغ، و به تاثیرگذاری محتوم کار هنری بر سرنوشت انسانیت، چیزی جز بازتاب رخدادهای انقلابی، و در گام نخست انقلاب فرانسه نیست. هنگامی که بتهوون از ضرورت آزادی روح هنرمند حرف می‌زد، یا ویلیام بلیک می‌نوشت که «حتی اگر تمام دنیا علیه من باشند، باز حق با من است»،[۴] همین تاثیرپذیری از روح انقلابی دوران را بیان می‌کردند. در آغاز سده‌ی هجدهم هنوز هنرمند «استاد و آموزشگر هنر» بود، اما در پایان آن فردریش شلگل می‌توانست اعلام کند که هنرمند در برابر انسانیت همان نقشی را داراست «که انسان در مقابل دیگر مخلوقات دارد». بی‌شک در این گفته گونه‌ای جدایی و حس برتری سرآمدگرایانه نیز نهفته بود. دیگر هنرمند چون هایدن و موتسارت خادم دربار نبود، بل کسی بود برتر از هر پادشاه و هر حاکمی. بتهوون می‌گفت کلام لاتین «صدای خلق آوای خداست»، نادرست است، این صدای هنرمند است که چنین باید خوانده شود. واشینگتن آلستون می‌گفت هنرمندی که قبول عامه‌ی مردم را به هنرش راه دهد، راه را بر نبوغ خود بسته است. خلاصه هنر دیگر ابزار و حرفه دانسته نمی‌شد، بل «الهام» (vocation) بود.

نمونه‌ای عالی از تاثیرپذیری هنرمند از رخدادهای تاریخی، و زمینه‌ی اجتماعی دورانش رساله‌ای است که شیلر در مورد زیبایی‌شناسی نوشت. عنوان این کتاب برای آن روزگار انقلابی که منتشر شد، در سال ۱۸۹۵، تا حدودی عجیب بود: *درباره‌ی آموزش زیبایی‌شناسانه‌ی آدمی*. در واقع این کتاب از نامه‌هایی شکل گرفته که شیلر برای یکی ازدوستانش نوشته بود. درکتاب تاثیر ژرف زیبایی‌شناسی کانت یافتنی است، تا جایی که هربرت مارکوزه نوشته‌ی شیلر را «تکامل دیدگاه کانت» می‌نامد. نکته‌ی مهم‌تر تاثیری است که این سند مشهور تاریخ زیبایی‌شناسی از انقلاب فرانسه گرفته است. شیلر زیبایی

4- H. Honour, *Romanticism*, London, 1984, p 245.

را «آزادی شکل ظهور» معرفی کرده است، یعنی آزادی چنان که در جهان محسوس شکل‌های ظهور بیان می‌شود. هر شکل ظهور مقیّد است، ولی زیبایی «وابسته به چیزی نیست، و تعیین‌کننده‌ی خویش است». لحن سیاسی این بحث آشکار است. واحدهای زیبا به شهروندان رها از قید و بند همانند شده‌اند که «تنها در قیودی که خود برای خویش وضع کرده‌اند به سر می‌برند»، آزادی سیاسی «کامل‌ترین اثر هنری» نام گرفته، و این فقط یک استعاره نیست. یکی از مباحث نامه‌های شیلر که امروز هم تازگی خود را حفظ کرده، مفهومی است که از «شکل» به دست می‌دهد. شیلر شکل یا formtrieb را در رابطه‌ای که با واقعیت محسوس دارد مطرح می‌کند، و می‌نویسد که در هنر ترکیب این دو، «شکل زنده» یا Lebende gestalt را می‌آفرینند. رابطه‌ی مورد نظر شیلر همان است که هگل «نسبت شکل و محتوا» خوانده است.

زیبایی‌شناسی رمانتیک با این حکم فلسفه‌ی هنر پیش از خود همراه بود که آثار بزرگ هنری «بی‌زمان» یا «فرازمان» هستند، و هنرمند بزرگ قادر است که موقعیت خاص تدریجی را تعالی دهد، زیرا در آثارش ارزش‌های همگانی و جهانشمول وجود دارد، و به همین دلیل می‌تواند از ماهیت روح انسانی سخن راند. اما رمانتیک‌ها برخلاف پیشینیان خود از این نکته استقلال هنر از تاریخ را نتیجه نمی‌گرفتند، برعکس راه را بر بینش تاریخیگر می‌گشودند. همین که بپذیریم اثر هنری از موقعیت خاص تاریخی آغاز می‌شود، ناگزیر قبول می‌کنیم که این موقعیت بر تکامل بعدی اثر و بر وضعیت کلی‌ای که تصویر می‌کند نیز اثر خواهد گذاشت. در واقع تعالی بعدی ممکن نیست، مگر این که همین موقعیت خاص امکان فرا رفتن از محدودیت‌ها را فراهم آورده باشد. این برداشت با اندیشه‌های تاریخیگری که در طول سده‌ی نوزدهم رشد یافتند همراه شد. البته امروز ما از این بینش تاریخی رها شده‌ایم. به عنوان مثال کارل پوپر هرگونه پژوهش تاریخ را که استوار بر پیش‌فرض وجود «قوانین» یا «گرایش و مسیر» باشد، رد کرد.[5] او نشان داد که ایده‌ی «علم انسانی رها از هر ارزش» که پوزیتیویسم (از اگوست کنت به بعد) بدان باور آورده بود، نادرست است. پذیرش این که روش علوم طبیعی یگانه روش درست در تبیین پدیده‌های فرهنگی است، چون تنها آنچه می‌تواند مورد مشاهده و آزمون قرار گیرد، مساله‌ی ذهن است، در مباحث زیبایی‌شناسانه نیز به بینش جزمی و بسته‌ای منجر شده است. از سوی دیگر پوپر با بینش رمانتیکی که به گونه‌ای در نوشته‌های هگل در

5- K. R. Popper, *The Poverty of Historicism*, London, 1976.

مورد تاریخ جلوه مبارزه کرد، و این طرح هگلی را نادرست خواند که اعلام می‌دارد تاریخ به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر و ضروری در حکم تکاملی به جلو است.

تحلیل‌های نظری و نقادانه‌ای که نکته‌ی مرکزی آن‌ها «زمینه‌ی اجتماعی» هنر باشد بیشتر زیر عنوان کلی «جامعه‌شناسی هنر» جای می‌گیرند، و مقصود از آن یا روشی است که چشم‌اندازهای اجتماعی ـ تاریخی را برجسته می‌کند، و یا آن موردی است که متن هنری و ادبی را همچون سندی تاریخی در مورد شناخت «علمی» نکته‌هایی به کار می‌گیرد. نمونه‌ای از موردی که اثر هنری را در زمینه‌ی تاریخی قرار می‌دهد زیبایی‌شناسی و نقادی مارکسیستی است که در درس آینده بدان می‌پردازم، و اینجا فقط به کارهای یکی از فرهیخته‌ترین نویسندگان این آیین ریموند ویلیامز اشاره می‌کنم. ویلیامز در کتاب *روستا و شهر* (۱۹۷۳) با تاکید نهادن بر دگرگونی‌های عظیم اجتماعی که در جریان انقلاب صنعتی رخ داد، به نو شدن‌های ادبیات انگلیس از سال ۱۶۰۰ تا امروز پرداخت.[۶] ویلیامز به سال ۱۹۵۸، در کتاب *فرهنگ و جامعه ۱۹۵۰-۱۷۸۰*، همین نکته را در گستره‌ای وسیع‌تر مطرح کرده بود. او نشان داده بود که چگونه ایده‌ی فرهنگ بر بستر دگرگونی‌های اجتماعی، و قدرت‌یابی بورژوازی شکل گرفت، به چه کار آمد، چه دگرگونی‌ها به خود دید، و چه صیقل‌ها خورد.[۷] ویلیامز نشان داد که هنر (و به طور خاص ادبیات) بخشی از سازمان‌یابی اجتماعی است، و نمی‌توان از محیطی که در آن شکل گرفته و بالیده، جدایش کرد. رشد سوادآموزی همگانی، نیاز به دانش فنی و تخصصی در تولید صنعتی که به هررو به درجه‌ای از سواد کلی کارگران وابسته است، تکامل نهادهای آموزشی لیبرال، دنیوی شدن برداشت از آموزش و پرورش، تکامل صنعت چاپ و رشد کمی و کیفی روزنامه‌ها و نشریه‌ها، خلاصه دگرگونی در شرایط اجتماعی «تولید دانش»، همه در «موقعیت کلی تولید هنری» نقش داشته‌اند و نمی‌توانند به آسانی از بحث کنار گذاشته شوند. اما در عین حال ویلیامز این حکم را هم نمی‌پذیرد که می‌شود هنر را صرفاً در حد «بیانگر» کل آن سازمان اجتماعی تقلیل داد. او بر تاثیر متقابل ادبیات و سامان اجتماعی تاکید می‌گذارد، و از برداشت راست‌کیش و جزمی مارکسیسم رسمی دور می‌شود.

نکته‌ی مهم دیگری که در بحث از زمینه‌ی تاریخی و اجتماعی تولید هنری پیش

6- R. Williams, *The Country and the City,* London, 1973.

7- R. Williams, *Culture and Society 1780-1950,* London, 1958 (1977).

می‌آید ایدئولوژی است. در درس آینده خواهیم دید که از نظر مارکس یکی از معناهای ایدئولوژی «آگاهی دروغین» است، یعنی ایدئولوژی وارونه‌ی حقیقت تاریخی است. در همان درس خواهیم دید که گرامشی نیز این نکته‌ی مهم را پیش کشیده که طبقه‌ی حاکم فقط به این دلیل می‌تواند «هژمونی» خود را بر دیگر طبقات اجتماعی به کار گیرد که سلطه‌ی ایدئولوژیک می‌یابد، یعنی می‌تواند وارونه‌ی حقیقت را به جای آن بنمایاند، و بر «شعور همگانی» و افکار عمومی حاکم شود. در این میان نسبت میان ایدئولوژی و هنر جنبه‌ی مرکزی می‌یابد. در مارکسیسم مبتذل و عامیانه، به ویژه در تفسیر رسمی لنینیستی آن، هنر صرفاً بیانگر ایدئولوژی حاکم است. اما به‌گمان مارکسیست‌های غربی چنین نیست. یکی از آن‌ها، تری ایگلتون می‌نویسد که نمی‌توان هنر و حتی ایدئولوژی را به سادگی در حکم «یک پرده‌ی سینما» انگاشت، پرده‌ای که از پروژکتور منافع طبقاتی، وارونه‌ی حقیقت یعنی پندارهایی در دفاع از بهره‌کشی طبقاتی، یا آگاهی دروغین در آن نمایش داده می‌شود. نکته مهم اینجاست که ایدئولوژی در خود سازوکار تبدیل و دگرگونی را می‌آفریند. لویی آلتوسر، متفکر دیگر «مارکسیسم غربی» می‌گفت که «دستگاه دولتی تولید ایدئولوژی» همه را تابع خود می‌کند، و هرکس از موقعیت خود در پرتو سازوکار «تولید اندیشه» باخبر می‌شود. نکته‌ی مهم باز تولید ایدئولوژی در جامعه است. آلتوسر ایدئولوژی را «بیانگر مناسبات خیالی افراد با شرایط راستین زندگی آن‌ها» می‌نامید. او می‌گفت که ما از راه این «آگاهی پندارگونه» به جهان خود معنا می‌دهیم، و مهمتر، رابطه‌ی واقعی خود را با آن تنظیم می‌کنیم. هنر، اما یک بیانگر ساده‌ی ایدئولوژی نیست. به‌گمان آلتوسر هنر در جایگاهی میان دانش و ایدئولوژی قرار دارد، و از این رو قادر به حفظ این جایگاه شده است که از ایدئولوژی «عقب‌نشینی» می‌کند، و از آن فاصله می‌گیرد.[۸]

پیر ماشری یکی از پیروان آلتوسر بحث او را دنبال کرد. او در کتابش در ***دفاع از یک نظریه‌ی تولید ادبی*** تا آنجا پیش رفت که حکم داد زمانی که ایدئولوژی وارد متنی هنری و ادبی می‌شود، شکل متفاوتی به خود می‌گیرد.[۹] ایدئولوژی همواره چنان وجود دارد که بتواند همه چیز را «به طور کامل طبیعی جلوه دهد»، چنان که گویی سخن «خیالی» آن

۸- نگاه کنید به دو مقاله‌ی «ایدئولوژی» و «نامه‌ای در مورد هنر» در:

L. Althusser, *Lenin and Philosophy,* tra. B. Brevster. London, 1971, pp 127-186, 221-228.

9- P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire,* Paris, 1966.

توصیف و توضیح کاملی است از واقعیت. اما هنگامی که ایدئولوژی در یک متن هنری کار می‌کند، تمامی تناقض‌های درونی‌اش نمایان می‌شود. از این رو کار یک ناقد، در درجه‌ی نخست، نشان دادن آن چیزهایی است که متن پنهان می‌کند. چیزهایی که متن نمی‌خواهد بیان کند. ناقد چون روانکاو به یاری علائم و نشانه‌ها می‌تواند ناآگاهی متن را کشف کند. پس نقد ادبی فراتر از بیانگری ایدئولوژی می‌رود، و کار مهمش آشکار کردن ایدئولوژی است. هنر به ما امکان می‌دهد تا ایدئولوژی را ببینیم. ادبیات این کار را از راه «شکلِ ادبی» به انجام می‌رساند. ماشری می‌گوید که در دل متن ادبی جنگی است با ایدئولوژی. نکته بر سر مناسبات متقابل متن و ایدئولوژی است و نه بر سر نظریه‌ی بازتاب، که بنا به آن هنر بازتاب ایدئولوژیک است. همانطور که تری ایگلتون نیز گفته متن در واقع آشکار می‌کند که از ایدئولوژی استفاده شده، و نه از واقعیت. پس نقادی هنری نشان می‌دهد که «براساس چه روش یا قاعده‌ای تولید سخن ایدئولوژیک به ادبیات تبدیل شده است».[10]

این نکته که هر متنِ هنری جنگی است با ایدئولوژی، تا حدودی به بحث باختین نزدیک است. او نشان داده بود که در هر ژانر ادبی «مکالمه‌ای میان سبک‌های گوناگون، و شکل‌های متفاوت بیان» جریان دارد. در واقع آن نسبت میان ایدئولوژی و هنر از راه بررسی زبانِ اثر هنری دانسته می‌شود. هر نسبت بینامتنی، هر نسبت آواهای درونی متن با یکدیگر و با متونی دیگر، از راه تحلیل زبان دانسته می‌شود. اما این تحلیل زبان نمی‌تواند از راه زبان‌شناسی ساختاری و براساس روش سوسور به نتیجه برسد. چون دیگر آن روش تحلیل که نسبت سوژه با زبانش را در انفراد و به عنوان نمونه‌ای آرمانی پیش می‌کشد کارآیی ندارد. اینجا باید به تحلیلی از دو سوژه، و از زبان چون ابزار ارتباط پرداخت، و به منطق مکالمه پناه برد. این کنش‌های متقابل اجتماعی هستند که بیان ایدئولوژیک می‌یابند، یعنی در زبان جای می‌گیرند.[11] از اینجا به نکته‌ی بسیار مهمی می‌رسیم: به نسبت سخن مسلط دوران با زبان و با متن که دیگر یکسر از قلمرو سخن مارکسیستی خارج است.

این نسبت در آثار میشل فوکو مطرح شده، که در آن‌ها رویکردی تازه به سخن نیز

10- T. Eagelton, *Criticism and Ideology*, London, 1976, pp 74-75.

11- M. Bakhtine (V. N. Volochiniv). *Le marxisme et la philosophie du langage*, tra. M. Yaguello, Paris, 1977.

یافت می‌شود. به نظر فوکو متن‌ها به این دلیل معنا ندارند که ساختار فرضی «ابژکتیو» آن‌ها معنایی را پیش می‌کشد، بل به این دلیل معنا دارند که نتیجه‌ی «صورت‌بندی سخن‌ساز» هستند. سخن بر متن و بر زبان حاکم است. سخن محل برخورد و گردهمایی قدرت و دانش است. هر رشته‌ی خاصی از دانش در هر دوره خاصی مجموعه‌ای از قوانین ایجابی و سلبی (پذیرنده و طرد کننده) دارد که تعیین می‌کنند درباره‌ی چه چیزهایی می‌شود بحث کرد، و در مورد چه چیزهایی نمی‌شود حرف زد. همین قانون‌های نانوشته که بر هر گفتار و نوشتاری حاکم‌اند، سخن آن رشته‌ی خاص در آن دوره‌ی تاریخی هستند. از مجموع سخن‌های رشته‌ها یک نظام کلی سخن پدید می‌آید، وا ین نظام راهگشای چیزی است که فوکو آن را اپیستمه یا «صورت‌بندی دانایی» می‌خواند. پس بررسی کارکردهای سخن در حکم بازگشت به صورت‌بندی‌های دانایی است. و این بازگشت از راه بررسی‌های ریزنگارانه و تفصیلی و تبارشناسانه، یعنی از راه دسترسی به اسناد هر دوره که فوکو آن را «آرشیو» یا بایگانی نامیده ممکن می‌شود. سخن است که در هر دوره موضوع خود را تعیین می‌کند، و باز این سخن است که مولف را پدید می‌آورد، نه چنان که به نادرست بیشتر مردم می‌پندارند مولف پدیدآورنده‌ی سخن و متن و اثر باشد. کاربست‌های سخنی خاص و متفاوت در هر دوره، و در هر صورت‌بندی دانایی موقعیتی ویژه برای مولف یا ذهن اندیشنده پدیده می‌آورد، و این سوژه‌ی فلسفی امکان می‌یابد فقط در مواردی خاص حرف‌هایی بزند و احکامی صادر کند که به هیچ رو به معنای بیان نظر نیست، اما چون بیان نظر وانمود می‌شود. سخن را نمی‌توان بیان یا تحقق اندیشه‌ها و عقاید، و محصول فعالیتِ آگاهانه‌ی سوژه دانست. درست برعکس، سخن آن چیزی است که در خود از هم پراکندگی و به گفته‌ی نیچه «پاشیدگی» سوژه را آشکار می‌کند. سخن نشان می‌دهد که سوژه به چه چیزها نمی‌تواند بیاندیشد و از چه چیزها نمی‌تواند حرف بزند. کاربست‌های سخن به واقعیت شکل می‌دهد، و به عکس هر دانشی از این راه پیش‌فرض مناسبات قدرت را مطرح می‌کند، و بدان سامان می‌دهد.[۱۲] این سان فوکو نسبت اندیشه (و هنر) را با واقعیت، در منظری یکسر تازه و نو مطرح و بررسی کرد، و این یکی از بزرگترین دستاوردهای فکر فلسفی سده‌ی ماست.

12- M. Foucault, *L'ordre du discours,* Paris, 1971.

M. F. Foucault, *L'archéologie du savoir,* Paris, 1969.

۲. توجه به زمینه در بحث ناقدان فمینیست

یکی از جریان‌های فکری‌ای که در بحث زیبایی‌شناسی و فلسفه‌ی هنر تاکید را بر زمینه‌ی اجتماعی و مساله‌ی حل‌ناشده‌ی بسیار مهمی می‌گذارد، امروز با عنوان «نقد فمینیستی» مشهور شده است. نقادان فمینیست نکته‌ی مرکزی را در شناخت و تحلیلِ زندگی فرهنگی، در توجه به پایگانی می‌یابند که بر اساس تمایز جنسی مرد و زن شکل گرفته است. این نقادان بر جنبه‌های اجتماعی، و فرهنگی تمایز زنانگی / مردانگی تاکید می‌کنند. جریان نقد فمینیستی بی‌شک مهم است، و در سال‌های اخیر تاثیری قابل‌توجه بر آیین‌های نوآور نقد هنری، و به ویژه بر شالوده‌شکنی داشته است، اما باید گفت که بیشتر در همان گستره‌ی ــ البته بسیار مهم ــ نقادی رشد یافته، و دامنه‌ی نفوذ و کارآیی‌اش هنوز به بحث جامع‌تر فلسفه‌ی هنر، و به بنیان نظریه‌هایی در زیبایی‌شناسی نکشیده است، گو این که در این راه گام‌هایی نیز به پیش برداشته است. به هر رو، نکته اینجاست که این شیوه‌ی نقادی بر دیدگاهی زیبایی‌شناسانه استوار است، و از آنجا که یکی از مهمترین رویارویی‌ها را در زندگی اجتماعی برجسته می‌کند، و تاکید را بر زمینه‌ی اجتماعی آفرینش و دریافت اثر هنری می‌گذارد، از اهمیت زیادی برخوردار است.

تحلیل فمینیستی متن و سخن استوار به پیشنهاده‌ی ساده ولی بسیار مهمی است: تفاوت زیست‌شناسانه‌ی زن و مرد پیش از آن که از دیدگاه زیست‌شناسی مطرح باشد، نتیجه‌ی اجتماعی مهمی به بار آورده، و منجر به فرودستی زنان شده است. می‌توان از دیدگاه‌های متفاوتی به این تفاوت توجه کرد، ولی همواره به این نتیجه می‌رسیم که زنان از امکانات رشد یکسانی با مردان برخوردار نیستند، و می‌توان گفت که در تمامی جوامع انسانی (البته به درجه‌های متفاوت) دارای حقوق اجتماعی یکسانی با مردان نیستند. به نسبت رشد اقتصادی و اجتماعی در جوامع پیشرفته زنان از حقوقی بیشتر برخوردار شده‌اند، و همپای به دست آوردن حقوق سیاسی و اقتصادی، در سده‌ی اخیر، فاصله‌ی خود را با مردان در پایگان اجتماعی کاهش داده‌اند. اما این هنوز به معنای برابری کاملی نیست که جنبش رهایی زنان به حق خواستار آن است. انواع گرایش‌های سیاسی فمینیستی، خواه آن گرایش‌ها که راه چاره‌ی این نابرابری را در گسست کامل بینش زنان از جهان‌بینی مردسالار می‌بینند، و خواه آن‌ها که همراهی مبارزه‌ی زنان را با جنبش‌های اجتماعی رادیکال توصیه می‌کنند، در مورد یک مساله نظر مشترکی دارند: منش مسلط بر پدیدارهای فرهنگی در راستای توجیه نابرابری زنان و مردان شکل گرفته است، و

باید با آن مبارزه شود. تا آنجا که به بحث ما، یعنی دیدگاه‌های زیبایی‌شناسانه مربوط می‌شود. می‌توان این منش مسلط و مردسالار را از زاویه‌های گوناگون مورد توجه قرار داد. مثلاً از آفرینش هنری آغاز کرد و نشان داد که هنرمندان آگاهانه یا ناآگاهانه این ایدئولوژی مردسالار را توجیه کرده یا آفریده‌اند. این کاری است که به عنوان مثال کیت میلت یا اِلِن شووالتر انجام داده‌اند. می‌توان از راهی دیگر رفت و با تحلیل متن‌های ادبی و هنری، یا با بررسی کارکردهای سخن، یا از راه پژوهشی استوار به زبان‌شناسی کارکرد ایدئولوژی مردسالار را یافت. این کاری است که مثلاً هلن سی‌سو، و لوسه ایریگاری انجام داده‌اند و با دستاوردهای جدیدتر نقادی هنری بیشتر خواناست.

همانطور که می‌دانید برابری سیاسی و حقوقی زنان پدیده‌ای است متعلق به سده‌ی بیستم. پس چه جای شگفتی که تلاش برای درک نابرابری زن و مرد، و به ویژه کوشش برای شناخت کارکرد پدیدارهای فرهنگی در راستای تثبیت این نابرابری چنین تازه و امروزی باشد. مهمترین متونی که از دیدگاهی کل‌نگر به این نابرابری توجه کرده‌اند، پس از جنگ جهانی دوم نوشته شده‌اند. بیشتر تلاش‌هایی که پیش‌تر در این مورد انجام می‌شد، در راستای همسویی با برنامه‌های احزاب رادیکال و به ویژه گروه‌های سوسیالیستی بود. اما پس از جنگ دوم مساله از دیدگاهی مستقل از احزاب مطرح شد. یک نقطه عطف مهم انتشار کتاب *جنس دوم* نوشته‌ی سیمون دوبووار بود.[۱۳] جدا از انتقادهای تندی که از درون جنبش رهایی زنان نسبت به این کتاب مطرح شد، باز باید گفت که به دلیل دانش نویسنده در زمینه‌ی علوم انسانی، و به خاطر وابستگی‌اش به آیین فکری پیشرویی چون اگزیستانسیالیسم، و نیز به دلیل نثر ساده‌اش، کتاب بسیار خوانده شد. در *جنس دوم* سیمون دوبووار با قدرت از این نکته بحث کرد که زنان در جریان شکل‌گیری فرهنگ بشری، با رواج مردسالاری، و رشد زمینه‌های عینی و اجتماعیِ برتری مردان، همواره «پیوستِ مردان» محسوب شده‌اند، و مرد در واقع سوژه‌ی این فرهنگ بوده، و زن «دیگری»، یا موجودی تابع محسوب شده است. زن بنا به ماهیتی فطری زن زاده نمی‌شود، بل جامعه از او به تدریج یک «زن»، یعنی موجودی فرودست، می‌سازد. دوبووار نشان داد که در بسیاری از اسناد مهم فرهنگ بشری، و حتی در نوشته‌های آزادیخواه و پیشرو مدرن می‌توان رگه‌های بینشی ضد زن را یافت. به شکرانه‌ی شهامت روشنفکرانه‌ی دوبووار نسل بعدی نویسندگان فمینیست توانستند

13- S. de Beauvoir, *Le deuxiéme dexe,* Paris, 1949 (1990).

حتی در نوشته‌ها و عقاید پیشروان آزادیخواهی و دانشمندانی که اندیشه‌های رادیکالی را پرورانده بودند، عناصری از دیدگاه ارتجاعی ضد زن بیابند، مثلاً در نظریه‌ی فروید درباره‌ی عقده‌ی اختگی، و تبدیل آن به عقده‌ی زنانه‌ی محروم بودن از آلت جنسی مردانه، یا در اشاراتی در نوشته‌های مارکس که تحقیر زن در آن‌ها آشکار است، و از این دست نمونه‌ها.

کتابی که تا حدودی براساس روش کهنه‌ی تاکید بر نیت مولف نوشته شد، و هدفش نمایش شکل‌گیری بینش مردسالار در متون مهم ادبی بود، کتاب ***سیاست جنسی*** نوشته‌ی کیت میلت بود. مورد مشهوری که در این کتاب طرح شد بحث درباره‌ی نگرش و بیان ضد زن در نوشته‌های دی. اچ. لاورنس بود.[14] میلت از خیال‌پردازی‌های اروتیک مردانه‌ی نخستین آثار لاورنس تا پرستش آشکار مردانگی، و آلت مردانه در ***عاشق بانو چاترلی*** «حرکتی عمیقاً ارتجاعی» را در نوشته‌های این نویسنده که مشهور است به «طراح آزادی غریزه» دنبال کرد. میلت همچنین از آثار هنری میلر، نورمن میلر و ژان ژنه مثال‌هایی در مورد تکوین ایدئولوژی ضد زن ارائه کرد. حتی تعلق ژان ژنه به اقلیت جنسیِ همجنس‌خواه نیز سبب آن نشد که میلت در نگرش و داوری تند خود نسبت به این «نویسنده‌ی مردسالار» لحظه‌ای تردید کند. به‌گمان من دشواری موضع میلت چندان در تاکیدش بر تفاوت زنانه / مردانه نبود، چرا که این تفاوت به هر رو به عنوان یک واقعیت اجتماعی وجود دارد، و انکار آن کاری است یا ابلهانه، و یا در راستای توجیه نابرابری جنسی. دشواری کار میلت در دنباله‌روی او از روش نقد سنتی و از کار افتاده‌ای بود که همه‌جا در پی نیت، یا نیت‌های پنهانی مولف می‌گردد، و قادر نیست از خود متن، یا از خواندن مخاطب متن، فراشد معناسازی را کشف کند. این نکته تا حدودی در مورد کار مهم دیگری که در ادبیات فمینیستی بسیار مشهور است، یعنی کتاب اِلِن شووالتر به نام ***ادبیاتی از آنِ خودشان*** نیز صادق است.[15] شووالتر کوشید تا ثابت کند که موقعیت زنان رمان‌نویس در طول تاریخ ادبیات انگلیس چه دشواری‌ها در پی داشت، زیرا آنان نمی‌توانستند حتی شکل ساده‌ای از خواهش‌های زنانه و لذت جنسی زنان را بیان کنند، و در واقع ناگزیر بودند که همان دیدگاه مردسالارانه را برگزینند که اروتیسم را یکسر چیزی مردوار می‌شناخت. شووالتر از راه دسته‌بندی تاریخی، جریان این ناتوانی

14- K. Millett, *Sexual Politics*, London, 1969.

15- E. Schowalter, *A Literature of their own*, New York, 1986.

نویسندگان زن را دنبال کرد. اعتبار کار او در این بود که به تدریج در کتابش از اصالت نیت مولف دور شد، و به نکته‌ای روی آورد که امروزی است. شووالتر نشان داد که ساختار ادبی و سخن مسلط دوران امکان بیان آزادانه‌ی غرایز زنانه را نمی‌داد، و این ممنوعیت بارها قدرتمندتر بود از مقصود و نیت هر نویسنده‌ای. به همین دلیل در روزگار ما که امکان صراحت بیان بیشتری هست، نویسنده‌ای چون جین رایس می‌تواند از موارد نهی شده‌ای چون همجنس‌طلبی زنان بنویسد. اما همچنان مرزی برای بیان وجود دارد که آن را سخن دوران ــ که البته سخنی است مردسالار ــ تعیین می‌کند. کار شووالتر ستودنی است، اما نمونه‌ای یکه نیست. به عنوان مثال ساندرا گیلبرت و سوزان گوبار در کتاب *زن دیوانه در اتاق زیر شیروانی* که چند سالی پیش از کتاب شووالتر منتشر شد، نشان داده بودند که نویسنده‌ای چون جین آستین توانایی آن را یافته بود که از تضاد درونی سخن مسلط سود ببرد، و به گونه‌ای خاص، جهانِ زنانه را در مهمترین سویه‌های نفسانی آن در رمان‌های به ظاهر پاک و عفیف خود تصویر کند. مقصودم از گزینش این نمونه از میان انبوه کتاب‌هایی که در نقادی ادبی فمینیستی نوشته شده، تاکید بر نکته‌ای مهم است: به تدریج این نقادی از نیت مولف به سوی تحلیل متن و سخن، و سود جستن از روش‌های زبانشناسانه روی آورده است.

تمایز جنسی و توجیه آن، یعنی باور به و تبلیغ مردسالاری، در حد مهمترین ابزار ارتباطی انسانی یعنی زبان، به همان سادگی قابل شناخت است که در بنیان اجتماعی خود. کافی است که به گفتار هرروزه‌ی گرداگردمان، که خود نیز در آن شرکت داریم، توجه کنیم. ما فارسی‌زبانان مردانگی را به معنای شجاعت و صفات مثبت دیگر به کار می‌بریم، اما زنانگی را مترادف با ترس و حقارت می‌دانیم. از پایمردی، رادمردی و جوانمردی افراد دیگر ستایش می‌کنیم، اما صفت «خاله‌زنک» بودن را نکوهش می‌کنیم. زشت‌ترین ناسزاها که به کار می‌بریم در مورد مادر، خواهر و زنِ مردی دیگر است. بارها در نقدهای ادبی و اجتماعیِ نویسندگانی که خود را پیشرو و متعهد می‌دانند به این اصطلاح‌های ضد زن برخورده‌ایم. کاربرد این واژگان نمایانگر منشِ بیشتر آشکار، و گاه نهفته‌ی توجیه نادیده گرفتن حقِ زنان است. هر زنی در تجربه‌ی ارتباط زبانی با تحقیر مردسالارانه روبرو شده که از تمایز زن و دختر، و خوار شمردن جسم زنانه، تا تحقیر یائسگی را در بر می‌گیرد. هر زنی به خوبی می‌داند که سخن حاکم از راه کاربرد ارتباط‌های زبانی او را کوچک می‌کند، و در حد یک ابژه‌ی مناسبات جنسی تقلیل می‌دهد. نقد نو فمینیستی از این واقعیت کاربرد جنسی شده‌ی زبان (sexist language)

آغاز می‌شود. بنا به این نقد هرگونه خواندن متن، و هر شکل دریافتِ اثر هنری ناگزیر استوار به جنسیت است. گفتار و نوشتار بی‌طرف نیستند و مدام موضع «جنسی» خود را بیان می‌کنند. پس می‌توان شالوده‌ی معنایی متن را که استوار به تمایز جنسی است، اما همواره درصدد انکار این تمایز یا پنهان کردن منش اصلی خود برمی‌آید، درهم شکست. این دلیل اصلی همراهی شماری از ناقدان برجسته‌ی فمینیست چون هلن سی‌سو با شالوده‌شکنی است. از سوی دیگر این نقادی جدید فمینیستی تحلیل پذیرش نظام مردسالار و پدرسالار را از سوی زنان (سازوکار روانی پذیرفتن تفاوت بر اساس تحقیر خویشتن، یعنی کوچک شمردن زنانگی) در بسیاری از متن‌های هنری و ادبی دنبال کرده است. آیا این تحلیل استوار به روش تازه‌ای از اندیشیدن است، یا امید دستیابی به چنین روشی را در سر دارد؟ در این مورد میان نویسندگان فمینیست هم‌نظری کاملی وجود ندارد، اما بیشتر آنان با اِلن شووالتر همراهند که گفته است: «رسالت نقادی فمینیستی یافتن زبان تازه‌ای است، راهی نو در خواندن که بتواند هوشمندی ما را با تجربه‌هایمان همراه کند، و خرد ما را با رنج‌هایمان، و شک‌آوری‌های ما را با بینش‌مان».[۱۶] به راستی بسیاری از دستاوردهای نقادی ادبی نو به این «بازنگری در ساختارهای مفهومی موجود» یاری می‌دهند. به ویژه که پاری از این دستاوردها (شالوده‌شکنی، هرمنوتیک مدرن و...) نکته‌ی بسیار مهمی را پیش می‌کشند: چگونه می‌توان به گونه‌ای ضروری و اجتناب‌ناپذیر تابع نظام سخن حاکم بود، و در عین حال علیه آن جنگید؟ لوسه ایریگاری در این مورد از نظریاتی یاد می‌کند که نسبت میان مرکز و حاشیه را پیش می‌کشند، یعنی مرکز تک‌معنایی زبان را زیر سئوال می‌برند تا به حاشیه‌ها امکان برآمدن بدهند.

یکی از این نظریه‌ها که شاید مرکز معنایی را خنثی کند، دیدگاه ژاک لاکان در روانکاوی است. او در کشف «ساختار زبان گونه‌ی ناخودآگاهی» میان «منِ موجود» با ego یا منِ به گونه‌ی اجتماعی متکلم تفاوت گذاشت. ego همچون معناست، ساخته می‌شود، و دارای هستی گوهری نیست. متن نیز چنین است، هستی گوهری ندارد، ساخته می‌شود، یعنی می‌تواند بنا به آزادی یا بنا به ضرورت و محدودیت ساخته شود. همانطور که نمی‌شود گفت تحلیل متن، بحث در مورد شماری از نتایج کارکرد زبان در متن است. برعکس این تحلیل روشی است در مورد شناخت راه‌هایی که در آن‌ها تمامی

16- E. Schowalter, "Toward a feminist poetics". in: E. Showalter ed, *The New Feminist Criticism*, New York, 1985, p 141.

شکل‌ها و انواع واقعیت‌ها از راه زبان ساخته می‌شوند. این نظر باربارا گودار در مورد خواندن متن از «دیدگاه زنانه» درست است: «هر نظریه‌ی زبان دربردارنده‌ی یک فلسفه‌ی تاریخ کلی است. هر شکل کنش دربردارنده‌ی (و پیش‌فرض) شکلی از نظریه است که انکار آن صرفاً حجابی است بر واقعیت».[۱۷] اما باز هم نویسنده‌ای چون هلن سی‌سو برچسب «فمینیست» را در مورد آثار خود نمی‌پذیرد، و می‌گوید که این برچسب بیان همان تمایزی است که از پایگان زنانه / مردانه خبر می‌دهد، یعنی گونه‌ای از تقابل‌های دوتایی را در نهایت می‌پذیرد، تقابل و پایگانی که سی‌سو می‌کوشد تا آن را درهم بشکند. اما، در آنچه خود سی‌سو آن را «پهنه‌ی نوشتار» می‌خواند، و شاید به همان فلسفه‌ی مورد نظر گودار نیز باز می‌گردد، از écriture feminine یا نوشتار زنانه دفاع می‌کند، و آن را ثبت جسم زنانه، و تفاوت زنانه در زبان و در متن می‌داند. این‌سان سی‌سو نیز چون دریدا درمی‌یابد که در متافیزیک حضور راهی برای استقلال از پایگان ارزشی نیست، و ناگزیر باید در دل زبان با زبان، و در دل تقابل‌های دوتایی با تقابل‌ها و تفاوت‌ها جنگید.

17- B. Godard, "Redrawing the circle. Power, poetics, language" in: M. Kroker ed, *Feminism Now: Thory-Practice*, Montreal, 1985, p 165.

کتاب‌شناسی درس هشتم

۱. کتاب‌هایی درباره‌ی نسبت کلی زمینه و اثر هنری
کتاب‌های زیر در مبحث جامعه‌شناسی هنر و ادبیات روشنگرند:

E. and T. Burns eds, *Sociology of Literature and Dramam* London, 1973.

J. Duvignaud, *Sociology de l'art,* Paris, 1976 (1984).

R. Escarpit, *Sociology de la littérature,* Paris, 1958 (1986).

M. Bradbury, *The Social Context of Literature,* Oxford, 1971.

P. Bourdieu, *L'amour de l'art,* Paris, 1966 (1969).

R. Hoggart, *The Uses of Literacy,* London, 1957 (1984).

E. Fischer, *The Necessity of Art,* tra. A. Bostock. London, 1963 (1971).

کتاب بالا به فارسی نیز ترجمه شده است:

ا. فیشر، *ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی*، برگردان ف. شیروانلو، تهران، ۱۳۴۸ (۱۳۵۸)

H. Read, *Art and Alienation, The Role of Artist in Society,* New York, 1967.

I. Watt, *The Rise of Novel,* London, 1957 (1974).

M. Zeraffa, *Roman et société,* Paris, 1971 (1976).

کتاب‌هایی درباره‌ی هنرهای خاص که تمرکز بحث در آن‌ها بر زمینه‌ی اجتماعی و تاریخی است:

R. Williams, *Drama from Ibsen to Brecht,* London, 1952 (1983).

R. Gaskell, *Drama and Reality: The European Theatre Since Ibsen,* London, 1972.

C. Williams ed, *Realism and the Cinema,* London, 1980.

S. Kracauer, *De Caligari à Hitler,* tra. C. B. Levenston, Paris, 1973 (1984).

S. Kracauer, *Le Roman policier,* tra. G. et R. Rochlitz, Paris, 1972 (1981).

G. Freund, *Photographie et société,* Paris. 1945 (1974).

T. W. Adorno, *Introduction to the sociology of Music,* tra. E. B. Ashton, New York, 1976, p 211.

ی. آرین‌پور، ***از صبا تا نیما***، تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی، دو مجلد، تهران، ۱۳۵۰ (۱۳۷۱).

پ. ا. توشار، ***تأثر و اضطراب بشر***، برگردان ا. وثوقی، تهران، ۱۳۵۳.

دو کتاب زیر نیز برگزیده‌های مفیدی از مقالاتی در مورد نگرش جامعه‌شناسانه به هنر هستند:

ف. شیروانلو تدوین: ***خاستگاه اجتماعی هنرها***، تهران، ۱۳۵۷.

ف. شیروانلو تدوین: ***گستره و محدوده‌ی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات***، تهران، ۱۳۵۵.

چند کتاب به زبان فارسی در مورد جامعه‌شناسی هنر:

ا. آریانپور، ***جامعه‌شناسی هنر***، تهران، ۱۳۵۴ (چاپ سوم ۱۳۵۷).

ل. ل. شوکینگ، ***جامعه‌شناسی ذوق ادبی***، برگردان ف. بدره‌ای، تهران، ۱۳۷۳.

۲. آثاری از ویلیامز و ایگلتون

چهار کتاب زیر برای شناختن اندیشه‌ی ویلیامز ضروری است:

R. Williams, *Culture and Society 1780-1950,* London, 1958 (1977).

R. Williams, *The Long Revolution,* London, 1961 (1975).

R. Williams, *The Country and the City,* London, 1973.

R. Williams, *Marxism and Literature,* Oxford, 1977.

دو کتاب زیر از نوشته‌های مهم ایگلتون هستند:

T. Eagleton, *Criticism and Ideology,* London, 1976, pp 74-75.

T. Eagleton, *Literary Theory: An Introduction, Oxford, 1983.*

کتاب زیر برگردان فارسی کاری است از ایگلتون:

ت. ایگلتون، ***پیشدرآمدی بر نظریه ادبی***، برگردان ع. مخبر، تهران، ۱۳۶۸.

۳. آثاری از آلتوسر

برگردان انگلیسی دو نوشته‌ی اصلی آلتوسر در مورد هنر:

L. Althusser, *Lenin and Philosophy,* tra. B. Brevster, London, 1971.

در سه کتاب زیر هم جنبه‌هایی از نظر آلتوسر در مورد ایدئولوژی یافتنی است:

L. Althusser, *Philosophie et philosophie spontanée des savants,* Paris, 1967.

L. Althusser, *Pour Marx,* Paris, 1965.

L. Althusser, *Politics and History,* tra. B. Brevster, London, 1972 (1977).

کتاب ماشری:

P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire,* Paris, 1966.

۴. آثاری از باختین

کارهای زیر نمایانگر دیدگاه اصلی باختین است:

M. Bakhtine (V. N. Volochiniv). *Le marxisme et la Philosophie du langage,* tra. M. Yaguello, Paris, 1977.

M. Bakhtine, *Esthetique de la création verbale,* A. Aucouturier, Paris, 1979.

کتاب زیر یکی از بهترین آثار است برای شناخت باختین:

T. Todorov, *Mikhail Bakhtine, Le principe dialogique,* Paris, 1981.

۵. آثاری از فوکو، و درباره‌ی او

دو کتاب زیر نمایانگر نظر فوکو در مورد سخن است:

M. Foucault, *L'ordre du discours,* Paris, 1971.

M. Foucault, *L'archéologie du savoir,* Paris, 1969.

کتاب‌های زیر در مورد فوکو، و خاصه دیدگاه ادبی اوست:

ا. برنز، ***میشل فوکو***، برگردان ب. احمدی، تهران، ۱۳۷۳.

فصلی از کتاب زیر در مورد دیدگاه هنری فوکوست:

ب. احمدی، ***ساختار و تاویل متن***، تهران، ۱۳۷۰، ج ۱، صص ۲۰۳-۱۹۲.

یک کتاب مهم در این زمینه:

S. During, *Foucault and Literature, Towards A Geneology of Writing,* London, 1992.

چند متن مهم درباره‌ی دیدگاه فوکو از سخن:

M. Frank, "Sur le concept de discours chez Foucault", in: *Michel Foucault philosophe, Rencontre international,* Paris, 1989, pp 125-136.

H. L. Dreyfus and P. Rabinow, *Michel Foucault, Beyond Structuralism and Hermeneutics,* New York, 1982.

G. Gutting ed, *The Cambridge companion to Foucault,* Cambridge UP, 1994.

۶. چند کتاب اصلی در نقادی فمینیستی

به فارسی فقط کتاب زیر فصلی در مورد نقادی فمینیستی دارد:

ر. سلدن، ***راهنمای نظریه ادبی معاصر***، برگردان، ع. مخبر، تهران، ۱۳۷۲، فصل ششم.

کتاب جنس دوم نیز به فارسی ترجمه شده است:

س. دوبووار، **جنس دوم**، برگردان ح. مهری، تهران، ۱۳۵۹.

ا. مکلینتاک، ***سیمون دوبووار***، برگردان ص. روحی، تهران، ۱۳۷۲، صص ۹۷-۷۴.

چند کتاب زیر درباره‌ی جنبه‌های کلی نقادی فمینیستی است:

کتاب نخست دارای کتاب‌شناسی مهمی نیز هست.

E. Showalter, *The New Feminist Criticism,* New York, 1985.

T. Moi, *Sexual / Textual Politics,* London, 1985.

فصل ششم کتاب بالا درباره‌ی هلن سی‌سو نوشته شده است.

E. Abel ed, *Writing and sexual Difference,* Brighton, 1982.

M. Barrett ed, Virginia Woolf: *A Woman and Writing*, London, 1979.

J. Donovan ed, *Feminist Literary Criticism,* Kentucky UP, 1975.

M. Eagleton ed, *Feminist Literary Theory,* Oxford, 1986.

J. Gallop, *Feminism and Psychoanalysis,* London, 1982.

M. Jacobus ed, *Women Writing and Writing about Women,* London, 1979.

K. K. Ruthven, *Feminist Literary Studies: An Introduction,* London, 1984.

E. Marks and I. de Courtivron eds, *New French Feminism,* Brighton, 1980.

دو مقاله از مجموعه‌ی زیر، نخستین نوشته‌ی Catharine R. Stimpson و دومی نوشته‌ی Sandra M. Guilbert و Susan Gubar در موضوع مورد بحث ما بسیار مهم‌اند:

R. Cohen ed, *The Future of Literary Theory,* London, 1989.

درس نهم

۱. زمینه‌ی اجتماعی هنر از نظر مارکس و انگلس

یکی از مهمترین جریان‌های فکری و فلسفی که در مباحث زیبایی‌شناسی تاکید را بر زمینه‌ی زندگی اجتماعی گذاشت، و در این راه نظریه‌های مهم و متفاوت ـ و حتی بیش و کم متناقضی ـ را در گستره‌ی سخن زیبایی‌شناسی و فلسفه‌ی هنر استوار کرد، مارکسیسم بود. بی‌شک می‌دانید که مارکسیسم به مبانی فلسفی دیدگاهی شکل داد که در بررسی هر پدیده‌ی زندگی اجتماعی و فرهنگی (و در آن میان پدیده‌های هنری و ادراک زیبایی) راه درست و اصلی را توجه به زمینه‌ی مادی (و از این رهگذر تاریخی) شکل‌گیری آن‌پدیده‌می‌داند. بنابه‌این دیدگاه که کارل‌مارکس آن را «برداشت ماتریالیستی از تاریخ» خوانده است، شناخت تمامیت پدیداری (همچون سویه‌های روانشناسانه، شکل‌شناسانه، فکری، عقیدتی و...) تنها زمانی کارآیی خواهد داشت که پیش‌تر جنبه‌ی اصلی، یعنی وابستگی پدیدار مورد بحث به زندگی مادی، یا ساده‌تر به پله‌ی خاصی از تکامل نیروهای تولید اجتماعی به طور دقیق شناخته شده باشد. این دقت خود به معنای توجه به مناسبات تولیدی است، که در شکل حقوقی خود همان مناسبات مالکانه است. مناسباتی که نتیجه‌ی پله‌ی خاصی از تکامل نیروهای تولید است، و روشنگر ارتباط طبقات اجتماعی با یکدیگر، و «موقعیت فعلی شکاف طبقاتی جامعه». بنا به متن کوتاه، ساده و مهم مارکس، یعنی پیشگفتاری که او به کتابش ***درآمدی به نقد اقتصاد سیاسی*** در سال ۱۸۵۹ نوشت، تمامی بنای عظیم سیاسی، اجتماعی، فکری و هنری تمدن موجود که او آن را «روبنا» یا (überbau) خواند، براساس یک زیربنای اقتصادی (ökonomische Grundlage) استوار است، که از این مناسبات تولیدی شکل گرفته است.[1] یعنی شناخت

1- K. Marx, *A Contribution to the critique of Political Economy,* Moscow, 1978, pp 19-23.

تکامل و دگرگونی‌های پدیدارها ممکن نیست، مگر آنکه دست آخر (و بنا به اصطلاحی که مارکس زیاد به کار می‌برد «در تحلیل نهایی») تکامل نیروهای مادی، از راه توجه به مناسبات تولیدی اجتماعی شناخته و بیان شود. خلاصه، زیربنا همان «مبنای واقعی» (die reale Basis) تکامل تمامی پدیدارهای روبنایی است. در «پیشگفتار ۱۸۵۹»، زیبایی‌شناسی همراه با دیگر «شکل‌های ایدئولوژیک» چون شکل‌های حقوقی، سیاسی، دینی، و فلسفی آمده است که «در آن‌ها انسان از تضادهای زیربنایی آگاه می‌شود». این همه در نهایت زاده‌ی دگرگونی مادی همان زیربنای اقتصادی محسوب می‌شوند «که می‌تواند با دقت علوم طبیعی تعیین شود».[۲] همانطور که ریموند ویلیامز نوشته است هیچ مفهومی در نظریه‌ی فرهنگی مارکس به اندازه‌ی «تعیین کردن» دشواری نیآفریده است.[۳] به هر حال نباید نظر مارکس را به این دیدگاه ساده تقلیل داد که در بررسی پدیدارهای اجتماعی فقط کافی است که زیربنای مادی و اقتصادی شناخته شود، چون مارکس آنچه را که در تحلیل نهایی ضروری شناخته برای هر لحظه‌ی پژوهش کافی نمی‌دانست، و خود در آثارش به جنبه‌های «روبنایی» توجه بسیار داشت، و همانطور که فردریش انگلس در واپسین سال‌های زندگی خود نوشت، نمی‌توان و نباید بینش ماتریالیستی از تکامل تاریخ را به این تصویر ساده‌گرایانه و مضحک تقلیل داد.[۴] اما این بدفهمی ویژه‌ی مخالفان و ناقدان مارکس نبود، بل بسیاری از پیروانش نیز چنین درک سطحی و عامیانه‌ای از اندیشه‌های او داشتند، و از آنجا که شماری از آنان امکان یافتند که در هفتاد سال گذشته، در گستره‌ای وسیع، سرنوشت بخش بزرگی از جمعیت جهان را تعیین کنند، و بر سرنوشت بقیه نیز نامستقیم تاثیر گذارند، «خطای» آنان از حد «اشتباهی شناخت‌شناسانه» گذشت، و فاجعه‌ها به بار آورد. این را هم بگویم که مارکس خود در این بدفهمی‌ها تا حدودی مقصر بود، و در آثارش احکام و قاعده‌هایی می‌توان یافت که به این «بینش مکانیکی» امکان ظهور می‌داد. او تا حدودی زیر تاثیر علم‌گرایی سده‌ی نوزدهمی، گاه قیاسی نادرست میان دیالکتیک زندگی اجتماعی و آنچه بعدها انگلس «دیالکتیک طبیعت» نامید، می‌ساخت، یا کار خود را علمی می‌نامید، و از همان «دقت علوم طبیعی» همچون سرمشق یاد می‌کرد. همین گفته‌های او موجب پیدایش تفسیری

2- *ibid*, p 21.

3- R. Williams, *Marxism and literature*, Oxford UP, 1983.

۴- نگاه کنید به نامه‌های انگلس به ژزف بلوخ و کنراد اشمیت در سال ۱۸۹۰:

K. Marx, F. Engels, *Selected Correspondence*, Moscow, 1975, pp 392-403.

یک سویه و مکانیکی از نسبت زیربنا و روبنا شد. در شرح این خطاهای نظری مارکس، و تفسیر پیروانش در نخستین دهه‌های پس از مرگ او، از مارکسیست‌های غربی نوشته‌های مهمی به جا مانده است. گئورگ لوکاچ، کارل کرش و آنتونیو گرامشی از نخستین کسانی بودند که برداشت مکانیکی از دیالکتیک در زندگی اجتماعی را رد کردند، و نسبت به نتایج اجتماعی و سیاسی آن هشدار دادند. یکی از آخرین نمونه‌های این نقادی هم آثار لوچیو کولتی است.[5] اما نباید در مورد «انحراف پوزیتیویستی مارکس» گزافه‌گویی کرد. به هر رو نمی‌توان نقش مارکس را در تکامل اندیشه‌ی سوسیالیستی، و مهمتر در نوآوری‌هایی در نگرش و روش فلسفه‌ی اجتماعی از نظر دور داشت.

مارکس در بیست و هفت‌سالگی یادداشت‌هایی نوشت در نقد به دیدگاه مکانیکی ماتریالیست‌هایی که همفکران و همراهان سال‌های پیش‌تر زندگی‌اش بودند (لودویگ فویرباخ از یکسو و «هگلی‌های جوان» از سوی دیگر، کسانی چون برونو بائر، آرنولد روگه، موسی هس و ماکس استایرنر). یادداشت‌ها، که مارکس از همکاری انگلس نیز در نگارش آن‌ها برخوردار بود، سرشار از اشارات نقادانه و طنزگویی بی‌رحمانه‌اند. به هر رو، حجم عظیم یادداشت‌ها برای انتشار آماده نشده بود، و تا حدود یک قرن بعد نیز منتشر نشد. مارکس در روزگار سالخوردگی از آن‌ها یاد کرد و گفت که همه را به انتقاد بی‌رحم دندان موش‌ها سپرده است. ما امروز این نوشته‌ها را به نام کتاب ***ایدئولوژی آلمانی*** می‌شناسیم. در بخش نخست این کتاب نکته‌های اساسی همان بینش ماتریالیستی تکامل تاریخ یافتنی است، و برای نخستین بار می‌خوانیم که «اخلاق، دین، متافیزیک، و کل‌ایدئولوژی‌های‌دیگر [و از آن میان زیبایی‌شناسی و هنر] و نیز شکل‌های آگاهی مرتبط به‌آن‌ها» همگی‌وابسته‌اند به‌پیشنهاده‌های‌مادی «و دارای‌استقلال نیستند، تاریخ و تکاملی [ویژه‌ی خود] ندارند، فقط افراد انسان در تولید مادی، و ارتباط‌های متقابل خود به دنیای مادی و از اینجا به اندیشه‌ها نیز، شکل می‌دهند».[6] مارکس از این حکم که زندگی تعیین‌کننده‌ی آگاهی است و نه برعکس، به این نتیجه می‌رسد که «هنگامی که واقعیت توصیف شود، فلسفه‌ای خودبسنده دیگر از بین می‌رود، و دست‌بالا جمع‌بندی کلی‌ترین نتایج و تجریدهایی خواهد شد که از مشاهده‌ی تکامل تاریخی انسان به دست می‌آید».[7]

5- L. Colletti, *From Rousseau to Lenin,* tra. J. Merrington and J. White, London, 1972.

6- K. Marx, F. Engels, *Collected Works,* Moscow, 1976, vol 5, pp 36-37.

7- *ibid,* p 37.

جز این بنیان روش‌شناسانه تازه، مارکس در ***ایدئولوژی آلمانی***، نکته‌ی دیگری را نیز مطرح کرد که در بحث ما بسیار مهم است، و آن تعریف تازه‌ای است از ایدئولوژی. البته او همواره تعریف‌های رایج ایدئولوژی را نیز به کار می‌برد، مثلاً در آثار بعدی خود از ایدئولوژی به دو معنای نظام عقیدتی خاص یک طبقه یا گروه اجتماعی، و فراشد کلی تولید معناها و عقاید (که سازنده‌ی واژه‌ی ایدئولوژی دستوت دوتراسی همین معنا را در نظر داشت) نیز استفاده کرد. اما معنای تازه‌ی ایدئولوژی که مارکس در ایدئولوژی آلمانی ساخت، نقش مهمی یافت در روش نقادی اقتصاد سیاسی، که بخش اصلی کار او در دهه‌های بعد متمرکز بر آن شده بود. بنا به این تعریف، ایدئولوژی بیانگر واقعیت نیست، برعکس، بیان باژگونه‌ی واقعیت است. همانطور که آدم‌ها به گونه‌ای نادرست می‌پندارند که آگاهی‌شان تعیین‌کننده‌ی زندگی مادی آن‌هاست، و یا برای محصول‌های این آگاهی (که در تحلیل نهایی محصول‌های زندگی مادی آن‌هاست) حیات و تاریخ ویژه‌ای قائل می‌شوند، در تمامی گستره‌های زندگی خود، و از آن میان در هنر نیز همه‌چیز را باژگونه می‌بینند. این سان ایدئولوژی را می‌توان نظام پندارهای خیالی و واهی، یا «آگاهی دروغین» خواند که در تضاد است با دانش راستین و «علمی». این نکته‌ی بسیار مهمی در زیبایی‌شناسی مارکسیستی است، زیرا در موارد زیادی مارکس و پیروانش از تولید هنری چون فراشدی ایدئولوژیک بحث کرده‌اند. نکته‌ی دیگری که تا همین حد مهم است، نتیجه‌ی پژوهش‌های مارکس جوان است، که در نخستین سال‌های دهه‌ی ۱۸۴۰ در تلاش فکری برای گذر از فلسفه‌ی هگل آن را مطرح کرده بود، و در واقع ریشه‌ی نظری آن در آثار هگل است. این نکته مفهوم از خودبیگانگی در تولید و زندگی اجتماعی در سرمایه‌داری است. بنا به نظر مارکس، که به بهترین شکلی در ***دستخط‌های اقتصادی و فلسفی*** ۱۸۴۴ تشریح شده، در این نظام اجتماعی و تولیدی، کارگر یعنی تولیدکننده‌ی مستقیم کالا و ارزش، ناگزیر می‌شود که نیروی کار و همراه با آن نیروی سازندگی خود را به سرمایه‌دار بفروشد، و در واقع از توان آفرینندگی خود جدا شود، و آن را در محصولی تحقق دهد که از آن خود او نیست.[8] جدایی کارگر از نیروی سازنده‌اش نتیجه‌ی جدایی او از ابزار کار است که به صورت سرمایه در اختیار سرمایه‌دار قرار دارد. همین موجب دوری کارگر از منطق فراشد تولید می‌شود، و بیگانگی او از این فراشد به بیگانگی او از تمامی توان‌های آفریننده‌اش، و از منش

8- K. Marx, F. Engels, *Collected Works,* Moscow, 1976, vol 3, pp 270-283.

انسانی‌اش همچون هستی اجتماعی منجر می‌شود. در نظام نابخردانه‌ی تولید سرمایه‌داری که آشوب تولید بر آن حکمفرماست، این بیگانگی به اوج خود می‌رسد. تولید برای ارزش مبادله جایگزین تولید ارزش مصرف می‌شود، و انسان در پیکر کارگر روزمزد استثمار شده از قدرت انسانی خویش جدا و به آن بیگانه می‌شود. از خودبیگانگی به تولیدکننده‌ی مستقیم محدود نمی‌ماند، بل به صورت قانون اصلیِ تولید و زندگی در جامعه‌ی سرمایه‌داری در می‌آید و گریبان استثمارکنندگان را هم می‌گیرد. هرچند این نظر مارکس در آثاری پرورده شده بود که در طول زندگی این متفکر منتشر نشدند، اما می‌توان تاثیر این نظر را در نوشته‌های بعدی او بازیافت، خاصه در بحث از «فتیشیسم کالاها» در بخش چهارم از نخستین فصلِ مجلد نخست ***سرمایه***. نکته، از این نظر اهمیت دارد که در هنر مدرن مفهوم ازخودبیگانگی جایگاه مهمی یافته است، و از جدایی انسان از گوهر انسانی‌اش بحث بسیار می‌شود.

مارکس هرگز به طور نظام‌مند و دقیقی از هنر و زیبایی بحث نکرد. او دو بار تصمیم به نگارش اثر مستقلی در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی گرفت، نخست در سال ۱۸۴۲ که می‌خواست با همراهی برونو بائر زیبایی‌شناسی هگل را نقد کند، و بار دوم در سال ۱۸۵۷ که قرار بود برای دانشنامه‌ای آمریکایی رساله‌ای درباره‌ی زیبایی‌شناسی بنویسد، و هر دو بار کار در همان آغاز متوقف شد. در مورد دوم او به مطالعه‌ی آثاری در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی، که در آن ایام بسیار مشهور بودند، یعنی کتاب‌های ***تاریخ هنر*** ویشر و ***تاریخ هنر یونان*** مولر پرداخت. طولانی‌ترین متنی که مارکس در بررسی اثر هنری خاصی نوشته، فصلی است از کتاب ***خانواده‌ی مقدس*** که در آن به داستان مسلسل ***رازهای پاریس*** اژن سو پرداخته است. مارکس همواره به هنر و ادبیات علاقه داشت، در دانشگاه مدتی شاگرد ویلهلم شلگل بود، و تا زمانی که هاینریش‌هاینه درگذشت دوستی نزدیک خود را با شاعر حفظ کرد. خودش در جوانی شعرهای تغزلی می‌سرود، ولی شاعر خوبی نبود. او شیفته‌ی تراژدی‌های یونانی و شکسپیر بود، و در آثارش مدام از آنان و نیز از دانته، سروانتس، گوته، میلتون و... نقل‌قول می‌آورد. در این کار تا حدودی رسم زمانه، و خاصه شیوه‌ی هگل را دنبال می‌کرد. در نوشته‌های او نیز همچون آثار هگل گاه مواردی یافت می‌شود که زیاده‌روی در اشارات ادبی و کاربرد تمثیل‌ها فهم بحث را دشوار کرده است. نثر آلمانی خود او زیباست و خاصه در کاربرد مطایبه و مجازهای طنزآمیز استاد بود. از اشاره‌های پراکنده در آثار او می‌توان خطوط اولیه‌ی برداشت زیبایی‌شناسانه‌ی او را به دست آورد، که رها از تناقض هم نیست.

هنر از نظر مارکس وجه خاصی است از بیان آگاهی اجتماعی. این جنبه‌ی خاص نتیجه‌ی جدایی نسبی و محدود ذهن هنرمند است از سطح آگاهی اجتماعی دورانش. تاکید، اینجا بر واژه‌ی نسبی است، یعنی فاصله‌ی هنرمندان از سطح آگاهی اجتماعی روزگارشان همواره در یک حد نیست. اما خواست‌ها و اشتیاق‌های آنان در بیشتر موارد یکسان در تضاد با عقاید اجتماعی روزگارشان قرار می‌گیرد، و همواره نیز جنبه‌ی بخردانه ندارد، یا از سوی جامعه چنین ارزیابی نمی‌شود. همانطور که ادراک هنرمند از طبیعت با ادراک علمی متفاوت است، شناخت اجتماعی او نیز درکی است خاص، و در موارد زیادی پیش‌تر از دورانش. هنرمند تولیدکننده است. به همین دلیل در جامعه‌ی سرمایه‌داری با شماری از دشواری‌های تولیدکنندگان مستقیم کالاها روبروست. در ***نظریه‌های ارزش افزونه*** مارکس نوشته است: «یک نویسنده، کارگری تولیدی است، زیرا او ناشر خود را ثروتمند می‌کند، درست همان‌کاری که کارگر تولیدی برای سرمایه‌دار انجام می‌دهد».[9] مارکس در بحث ناتمام خود در مورد تفاوت کار فکری و کار جسمی بارها از تولید هنری مثال آورده است. هر چند یک بار توضیح داده که هنر تولیدی خاص است، و باید به گونه‌ای خاص هم بررسی شود، اما در موارد زیادی از آن همچون هر یک از اشکال دیگر تولیدی بحث کرده است. نکته اینجاست که از این قیاس هنر و کار تولیدی نتایج مهمی هم به دست می‌آید. حتماً آن قطعه‌ی مشهور ***سرمایه*** را به یاد دارید که مارکس کار بدترین معماران را از کار ماهرانه‌ی زنبورها در ساختن کندوها و کار عنکبوت‌ها در تنیدن تار مهمتر دانسته، چون حتی یک معمار ناشی و نابلد هم از آغاز می‌داند که می‌خواهد به چه چیزی شکل دهد: «در پایان هر فراشد کار، ما نتیجه‌ای را به دست می‌آوریم که در فکر کارگر، پیش از آنکه آغاز به کار کرده باشد وجود داشت، و از این رو به نقد به شکل ایده‌ای (Ideel) مطرح بود».[10] این نکته را در مورد اثر هنری بهتر می‌توان نشان داد، چون کنش آفرینش از نظر مارکس تا حدود زیادی آگاهانه است: «انسان نه فقط در شکل موادی طبیعی موجب دگرگونی می‌شود، بل به نیت خود در آن مواد تحقق می‌دهد، و این نیتی است که او از آن آگاهی دارد، همین نیت با سختگیری‌ای در حد یک قانون تعیین‌کننده‌ی شیوه‌ی فعالیت انسان است، و او باید اراده‌ی خود را تابع

9- K. Marx, *Theories of Surplus Value,* Moscow, 1978, vol. 1. p 158.

10- K. Marx, *capital,* tra. B. Fowks, London, 1976, vol. 1. p 284.

در برگردان انگلیسی ***سرمایه*** چاپ مسکو بخش آخر جمله حذف شده است:

K. Marx, *capital,* Moscow, 1978, vol 1, p 174.

آن کند».[۱۱] کار به دلیل همین نیت آگاهانه جنبه‌ی لذت‌بخش دارد، و «بازی نیروهای جسمی و فکری انسان» محسوب می‌شود. در **گروندریسه**، و نیز در بسیاری از آثار مارکس بر این نکته تاکید شده که هرگاه کارگر از کار چون سرچشمه‌ی لذت دور شود، کار جنبه‌ی زیبایی‌شناسانه‌اش را از دست می‌دهد، و دیگر نمی‌تواند هدف در خود یا Selbstbetätigung باشد. پس، کار هنری شکل معیینی از کار است، و باید در این حد نیز مطرح شود.

چون هنر را تولیدی خاص بشناسیم، و آن را در منطق بررسی کلی انواع تولید جای دهیم، در واقع از بسیاری از راز و رمزهایش کاسته‌ایم، اما همچنان عنصر خیال‌پردازی در آن قدرتمند باقی می‌ماند. تا آنجا که وقتی مارکس خیال‌پردازی می‌کند (بالاخره بنیان‌گذار «سوسیالیسم علمی» هم‌گاه خیال‌پردازی می‌کرد!) هنر بیش از همیشه در کارش مهم می‌شود. مارکس هنگامی که تصاویری خیالی از کمونیسم، یعنی از جامعه‌ی آینده‌ی انسانی ارائه می‌کند، می‌گوید که آنجا توان‌های آفریننده‌ی فرد به طور کامل شکل می‌گیرد، و هر کس می‌تواند تبدیل به رافائل شود. مهمتر اینکه آنجا منش کار زیبایی‌شناسانه می‌شود. در هر شاخه‌ی هنری، هر فرد تکامل می‌یابد و کارش محدود به یک هنر خاص نمی‌ماند. پس کار تبدیل به هنر همگانی می‌شود و تخصص نمی‌طلبد. این تصور از کار یا فن، که با هنر یکی است، شباهت زیادی دارد به مفهوم یونانی «تخنه»، که پیش‌تر با آن آشنا شده‌ایم.

اما به هر حال ما در آن یوتوپیا زندگی نمی‌کنیم، و هنرمند نیز در مهلکه‌ی پیکار طبقاتی به سر می‌برد. پس اثر هنری چون هر محصول تولیدی و فکری دیگر در این پیکار نقش‌های متفاوت می‌یابد. مارکس می‌پذیرد که گاه اثر هنری فراتر از موقعیت تاریخی پیدایش خود می‌رود، مثلاً در **گروندریسه** می‌نویسد: «در مورد هنر به خوبی آشکار است که شکوفایی هنر در دوره‌هایی معیین به هیچ‌رو با تکامل همگانیِ جامعه و نیز با آن پایه‌ی مادی که به اصطلاح استخوان‌بندی جامعه است تناسبی نداشته است. مثلاً قیاس هنر یونانی با هنر جدید و نیز با شکسپیر... جای هیچ شگفتی نیست که تکامل هنر به طور کلی با تکامل اجتماعی هماهنگ نباشد...».[۱۲] اما به نظر مارکس در کل هنر پدیداری است تاریخی و اجتماعی، وابسته به تکامل ابزار تولید و تکنولوژی. از این

11- *ibid*, p 284.

12- K. Marx, *Grundrisse*, tra M. Nicolaus, London, 1977, p 110.

دیدگاه می‌توان در آثار مارکس و انگلس سه دسته‌بندی در مورد آثار هنری یافت: ۱) اثر هنری با جهان‌بینی طبقاتی یک طبقه‌ی خاص اجتماعی همراه است. مارکس در مورد آثار شاتوبریان چنین نظری داشت، و در نامه‌ی ۲۶ اکتبر ۱۸۵۴ به انگلیس از این نکته بحث کرده بود،[۱۳] یا خود انگلس در پیشگفتار به چاپ چهارم آلمانی کتابش ***سرچشمه‌ی خانواده، مالکیت خصوصی و دولت*** (۱۸۹۱) در مورد تراژدی‌های آشیلوس چنین نظر داده بود.[۱۴] ۲) اثر هنری با ایدئولوژی هژمونیک و مسلط دورانش همراه است. به عنوان مثال نظر انگلس در مورد دانته که در پیشگفتار به چاپ ایتالیایی ***مانیفست حزب کمونیست*** (۱۸۹۲)، دانته را سخنگوی به پایان رسیدن سده‌های میانه و منادی روزگار نو خوانده بود.[۱۵] خود مارکس در مورد ادبیات دوران اصلاح دینی، و باز در بحث از ***رازهای پاریس*** در ***خانواده‌ی مقدس*** در مورد اژن سو به چنین دیدگاهی نزدیک بود. ۳) اثر هنری به یک موضع خاص طبقاتی مربوط می‌شود، چون شعرهای فردیناند فری لی‌گراث، شاعر سوسیالیست، یا اگر بخواهیم بر اساس حکم مارکس مثالی جدیدتر بیابیم آثار برتولت برشت.

شکل هنری مورد علاقه‌ی مارکس و انگلس به گونه‌ای، البته نه چندان دور از انتظار، رآلیسم بود. مارکس همواره هوادار وابستگی هنر به واقعیت بود. او در یکی از نخستین نوشته‌هایش درباره‌ی آزادی مطبوعات چندپرده‌ی رامبراند را ستود که در آن‌ها «مادر خداوند» به صورت زنی روستایی تصویر شده است، و در نامه‌هایی به لاسال از جنبه‌های غیرواقعی نمایشنامه‌ی او ***فرانتس فون سکینگن*** انتقاد کرده بود. انگلس نیز در نامه‌ای به مارگارت هارکنس در آغاز آوریل ۱۸۸۸، در مورد رمان رآلیستی او ***دختر شهری*** (که با نام مستعار مردانه‌ی جان لاو چاپ کرده بود) نظر داد، و نزدیکی آن را به واقعیت ستود، اما افزود «رآلیسم، جدا از حقیقت جزییات، بازتولید راستین شخصیت‌های نوعی (تیپیک) در موقعیت‌های نوعی است»، و نوشت که هر چند شخصیت‌های دختر شهری تیپیک هستند، موقعیت‌های رمان چنین نیستند.[۱۶] البته او برای جلوگیری از سوءتفاهم نوشت که هوادار «رمان جانب‌دار» یا Tendenzroman نیست، و افزود هر چه عقاید نویسنده پنهان‌تر باشد اثر هنری بهتر از کار درمی‌آید.

13- K. Marx, F. Engels, *On Literature and Art*, Moscow, 1978, pp 291-292.

14- K. Marx, F. Engels, *Selected Works*, Moscow, 1973, pp 193-196.

15- *ibid*, vol 1, p 107.

16- Marx, Engels, *Selected Correspondence*, pp 379-381.

مقصود انگلس از «رمان جانب‌دار»، اشاره به نوع ادبی مشهور سده‌ی نوزدهم است، که بنا به آن رمان‌نویس نباید عقاید سیاسی و اجتماعی خود را پنهان کند. انگلس در همان نامه این را هم نوشت که مثال رمان‌های بالزاک نشان می‌دهد که رآلیسم می‌تواند مولف را به بیان نکته‌هایی بکشاند که یکسر خلاف عقاید سیاسی خود اوست. زیرا بالزاک سلطنت‌طلب مرتجع در آثارش آینه‌ای از زندگی راستین بورژوازی فرانسه ارائه کرده است. بعدها لنین نیز نظری همانند همین نظر انگلس در مورد رمان‌های تولستوی ارائه کرد، از نظر او آثار این نویسنده‌ی اخلاق‌گرای مذهبی «آینه‌ی تمام‌نمای انقلاب روس» است.[17] انگلس در نامه‌ای به میناکائوتسکی در ۲۶ نوامبر ۱۸۸۵، در مورد رمان ***کهنه و نو*** او نظر داد که شخصیت‌های نوعی رمان باید ویژگی‌های خود را نیز دارا باشند، وگرنه پذیرفتنی نخواهند بود، و به مینا کائوتسکی توصیه کرد که دیدگاه خود را در رخدادها جای بدهد و نه در شخصیت‌ها.[18] در انتقاد مارکس به نمایش لاسال به نام ***فرانتس فون سکینگن*** نیز همین نکته آمده است، مارکس تاکید کرد که نباید فرد را نماینده‌ی زمانه دانست. او نوشت که این دشواری کار شیلر نیز بود که همواره در نمایش‌هایش فرد، و نه موقعیت، بیانگر آرمان‌ها می‌شد. در حالیکه در نمایش‌های شکسپیر این نکته رعایت شده است. البته انتقاد دیگر مارکس (و به ویژه انگلس) به لاسال این است که چرا او سلحشوری را بیانگر اندیشه‌های انقلابی در جنگ‌های دهقانی آلمان دانسته است، و نه نیروی انقلابی راستین را که تهیدستان شهری بودند، و نماینده‌ی فکری ـ سیاسی آنان نیز توماس مونتسر بود.[19]

آیا این اشاره‌ی انگلس در نامه‌اش به هارکنس که «رمان جانب‌دار» را نباید پذیرفت، بیانگر واقعی نظر او و مارکس بود؟ آنان بارها از وجود «گرایش» در آثار هنری دفاع کرده بودند، مارکس شعرهای بد فری لی‌گراث را به دلیل وجود «گرایش عقیدتی آن‌ها به امر رهایی طبقه‌ی کارگر» ستوده بود (نامه‌ی ۲۹ فوریه ۱۸۶۰)، و انگلس از نوشته‌های جرج ویرث ستایش می‌کرد که «نقش آینده‌ی طبقه‌ی کارگر» را روشن کرده است. اینان هنرمندانی سوسیالیست بودند و در کارهایشان آرمان‌ها بسیار مهم‌تر بود از جنبه‌ی هنری. بعدها لنین مفهوم Partiinost را به کار برد: پیشروی ادبی که عضو حزب پیشگام

17- V. I. Lenin, *On Literature and Art,* Moscow, 1978, pp 30-36.

18- Marx, Engels, *Selected Correspondence,* pp 367-369.

19- Marx, Engels, *On Literature and Art,* p 98, 101, 104, 106.

است. می‌بینیم که هر چند کار لنین در آثار استادانش سابقه داشت، اما اینجا نیز او مثل همیشه صریح‌تر و عامیانه‌تر حرفش را می‌زد. در واقع می‌توان در آثار مارکس و انگلس دو گرایش متفاوت در مورد هنر یافت. بنا به گرایش نخست نیت مولف مهم است، و هنرمند باید آگاهانه اثر خود را در راستای منافع پرولتاریا شکل دهد، و این گرایش سرانجام به نظریات لنین منجر شد که نه به طور کامل، اما تا حدود زیادی با این نکته موافق بود، و شکل افراطی آن در نظریه‌ی استالینیستی رآلیسم سوسیالیستی جلوه کرد، و بنا به گرایش دوم ارزش هنری کمتر به نیت و مقصود هنرمند، و بیشتر به انعکاس موقعیت تاریخی و اجتماعی در اثر وابسته است. نتیجه‌ی گرایش دوم این است که (چون مثال انگلس از آثار بالزاک) اثر را فراتر از نیت مولف بررسی کنیم، و این راهگشای آثار لوکاچ و شماری از مارکسیست‌های مستقل در غرب بود.

۲. زمینه‌ی اجتماعی هنر از نظر گرامشی

زیبایی‌شناسی مارکسیستی چهار نقطه‌ی اوج دیگر دارد: آثار آنتونیو گرامشی، نوشته‌های گئورگ لوکاچ، کارهای نویسندگان مکتب فرانکفورت، و نظریه‌ها و نمایش‌های برتولت برشت. در ادامه‌ی این درس از نوشته‌های گرامشی در مورد هنر بحث می‌کنم، و موارد دیگر می‌ماند برای درس‌های آینده. گرامشی مبارز فعال سیاسی بود، یکی از بزرگترین رهبران جنبش کارگری ایتالیا. نوشته‌هایش در مورد هنر پیش از آنکه به زندان فاشیست‌ها بیافتد، در راستای فعالیت سیاسی او شکل گرفته بود، و نمی‌توان در آن‌ها به نظریه‌ای دقیق برخورد. مقاله‌هایی که او در فاصله سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۰ در تورینو، و در مورد تآتر نوشت ــ و بیشتر هم بررسی‌های کوتاهی هستند که در نشریات کارگری چاپ شده‌اند ــ ارزش ویژه‌ای دارند، تا آنجا که به نظر برخی از ناقدان امروزی همچون نخستین بیان نظریه‌ی «صنعت فرهنگ» می‌آیند. یکی از این ناقدان رناته هولاب در کتابی که دو سال پیش نوشته به این جنبه‌های امروزی و فعلیت اندیشه‌ی گرامشی پرداخته است.[20] البته می‌توان در آن بررسی‌های گرامشی به مواردی برخورد که سازوکار هنر توده‌ای، تا حدودی همانند بحثی که آدورنو و هورکهایمر بعدها پیش کشیدند، مطرح شده است. گرامشی نیز از جنبه‌ای انتقادی به هنر نمایشی روزگارش نگریسته، و آن را متهم کرده که تاکید را بر ایجاد تصور «تمامیت معنایی» اثر گذاشته

20- R. Holub, *Antonio Gramsci, Beyond Marxism and Postmodernism*, London, 1992.

است، و رضایتی در تماشاگران آفریده که زاده‌ی سرسپردگی به موقعیت کنونی است، و نه موجد چنان آگاهی اجتماعی‌ای که ضرورت دگرگون کردن شرایط را موجب شود. اما به گمان من این ادعا که گرامشی «پیشرو بحث آدورنو و هورکهایمر بوده» چندان درست نمی‌آید. در واقع آغازگاه کار گرامشی بیشتر دیدگاه سنتی مارکسیستی بود که هنر را بیان ایدئولوژیک نظام بهره‌جویی می‌یافت، و به همین دلیل هم گرامشی مدام می‌خواست نشان دهد که پشت هنر تآتر پیشرفته، و در عین حال مردم‌پسند، منافع فوری چند سرمایه‌دار (که جابجا از آنان نام هم می‌برد) نهفته است. مواردی همانند با این انتقادهای گرامشی در نشریه‌های سوسیالیستی آن روزگار باز یافتنی است، که البته از دانش گسترده‌ی نظری او در آن‌ها خبری نیست، اما به هر رو منطق آن بحث‌ها به اساس نقادی گرامشی شبیه است.

اما در مورد دیگری حق با هولاب است، و آن هم نوآوری‌های گرامشی در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی در *دفترهای زندان* اوست. به عنوان مثال هولاب از چند مورد اشاره‌ی گرامشی به شعر دانته در دفترها یاد می‌کند، که بحث در آن‌ها به واکنش‌های خواننده، و نقش او در آفرینش «امکانات معنایی» کشیده شده است. هولاب اشاره می‌کند که گرامشی نیز چون رولان بارت با شکاف میان «لذت متن» و اشتیاق به دانایی خواننده آشنا بود.[21] جای دیگری هولاب یادآور شده که گرامشی از دگرگونی در شکل تماس با اثر هنری بحث کرده، و به این نتیجه رسیده بود که دورانِ ارتباط براساس اطلاع‌رسانی منطق زیبایی‌شناسانه‌ی تازه‌ای را می‌آفریند.[22] از این نکته‌ها که بگذریم به اهمیت اشارات نقادانه‌ی گرامشی در *دفترهای زندان* می‌رسیم. گرامشی از یکسو متاثر از نظر کروچه در مورد «هنر همچون بیان» بود، و از سوی دیگر دلبسته به دیدگاه مارکسیستی مدافع رآلیسم (در واقع سلیقه‌ی ادبی او در مورد نویسندگان هم روزگارش چندان تعریف نداشت، یکی از نویسندگان مورد علاقه‌اش رومن رولان بود). باری، او کوشید تا از راه نقادی آراء هنری به بحث خود انسجام دهد، هر چند موفق به منسجم کردن دیدگاه خود نشد، اما اشاراتش به هنر (خاصه اگر آن‌ها را با مباحث دقیق‌تری که در مورد زبان ارائه کرد همراه کنیم) ژرفای رسالتی را که انجامش را در نخستین سال زندان پیش روی خود نهاده بود، آشکار می‌کند: نگارش تاریخ روشنفکری ایتالیا.

اینجا باید از نظر گرامشی در مورد نقش هنر در بنیان هژمونی پرولتاریا یاد کنم.

21- *ibid*, p 128. 22- *ibid*, pp 151-190.

گرامشی میان حکومت Dominio که معنایی سیاسی دارد، با هژمونی که به معنایی حتی وسیعتر از فرهنگ به کار می‌رود، تفاوت گذاشت. البته هژمونی پرولتری به معنای ایجاد هنر یا فرهنگ پرولتری نیست. گرامشی به خوبی با نوشته‌های جدلی لئون تروتسکی در این مورد آشنا بود. شاید بدانید که او برای تروتسکی رساله‌ی نسبتاً طولانی‌ای در مورد فوتوریسم ایتالیایی نوشته بود. گرامشی با تروتسکی در مورد این نکته‌ی اساسی هم‌نظر بود که دوران گذار از سرمایه‌داری به کمونیسم مشخصه‌های اصلی دورانی انتقالی را دارد، و امکان ساختن فرهنگی تازه را به طبقه‌ی حاکم جدید نمی‌دهد، بل این طبقه تنها راه را بر دوران تازه‌ای می‌گشاید که آنجا از طبقه و فرهنگ طبقاتی خبری نخواهد بود. اما گرامشی معتقد بود که درست همچون مبارزه‌ی اقتصادی پرولتاریا که در پیشرفت خود پیکاری سیاسی می‌شود، این مبارزه‌ی سیاسی نیز باید جنبه‌ی فرهنگی بیابد، و باید از روزگار کنونی آغاز شود، که در واقع آغاز هم شده است، تنها ضروری است که به سازوکار انقلابی خود آگاه شود، و همین آگاهی است که هژمونی فرهنگی و اجتماعی طبقه‌ای را موجب می‌شود، که هم تولید مادی ثروت‌ها و منابع تازه را به عهده دارد، و هم از این پس بار تولید معنوی اندیشه و هنر با اوست. نه به این معنا که بورژوازی دیگر کار فرهنگی و هنری نخواهد داشت، بل به این معنا که فرهنگ او در دل خود بیانگر حقیقت ناتوانیش در حل مسائل و تکالیف اجتماعی خواهد بود.[۲۳] مفهوم هژمونی همراه با خود مفهوم دیگری را پیش می‌کشد که گرامشی از نخستین روزهای زندانش بدان می‌اندیشید، و بررسی آن را در برنامه‌ی کار خود قرار داده بود: نقش روشنفکران. در پایان سده‌ی نوزدهم بحث روشنفکری در میان جامعه‌شناسان اهمیت زیادی یافته بود، در این مورد فقط کافی است که به نوشته‌های ماکس وبر توجه کنید. این بحث ناگزیر با مباحث زیبایی‌شناسی همراه می‌شد، زیرا لایه‌ی مهمی از روشنفکران یا به طور تمام‌وقت به آفرینش کارهای هنری مشغول می‌شوند و یا در جریان کارهای خود ناگزیرند به مباحث هنری نیز توجه کنند. گرامشی در بررسی خود از روشنفکران سنتی،

23- A. Gramsci, *Quaderni del carcere,* Torino, 1975, 4 vols.

بحث از هژمونی و زندگی فرهنگی جامعه بیشتر در دفترهای دوازده تا شانزده آمده است که در مجلد سوم یافتنی است (صص ۱۹۰۴-۱۵۱۱). اما در موارد بسیار دیگر نیز از این همه بحث شده. ساده‌تر است که به برگزیده‌ی نوشته‌های گرامشی در مورد فرهنگ نگاه کنید:

A. Gramsci, *Selections from Cultural Writings,* ed. D. Forgacs, G. Nowell Smith, tra W. Boehlower, Harvard UP, 1985.

و در طرح مفهوم «روشنفکر ارگانیک طبقه» به کارکردهای هنری زندگی روشنفکری توجه کرد، اما نتوانست بحث را آن سان که خود می‌خواست پیش ببرد. به هر رو ضروری است که بر اهمیت همین بحث آغازین او تاکید کنیم، زیرا راه را می‌گشاید تا مسائل زیبایی‌شناسی را در قلب زندگی لایه‌های روشنفکری دنبال کنیم. از دیدگاه ناب جامعه‌شناسی نیز این بحث شایان توجه است، دستکم تا طرح جامعه‌شناسی دانایی کارل مانهایم، شرحی چنین دقیق از نسبت هنر و کار روشنفکرانه به عنوان پراکسیس اجتماعی ارائه نشده بود.

کتاب‌شناسی درس نهم

۱. آثار مارکس و انگلس درباره‌ی هنر

آثار مارکس و انگلس در مورد هنر. تا آنجا که می‌دانم، به فارسی ترجمه نشده‌اند. برگزیده‌ای از نوشته‌های مارکس و انگلس در مورد هنر که بیشتر شناخته شده، کتاب زیر است که چاپ شوروی است، و مقدمه، یادداشت‌ها و توضیح‌های آن براساس داوری‌های لنینیستی نوشته شده:

K. Marx, F. Engels, *On Literature and Art*, Moscow, 1978.

برگزیده‌ای دیگر که دقیق است، و جدا از حجم اندکش کارآیی‌های بسیار دارد، به تدوین باکسندال و مورافسکی است، که هنرشناس دوم مقدمه‌ی خواندنی و مهمی بر کتاب نوشته است:

K. Marx, F. Engels, *On Literature and Art*, eds L. Baxandall and. S. Morawski, New York, 1973.

مجموعه‌ای هم وجود دارد که به جز برگزیده‌هایی از نوشته‌های مارکس و انگلس در مورد هنر، از بسیاری از اندیشگران مارکسیست چون لوکاچ، آدورنو، بنیامین و... در آن قطعاتی گنجانده شده است. در این مجموعه نمونه‌هایی از آثار کسانی نیز آمده که نسبت دوری با مارکسیسم داشتند، نویسندگانی چون مالرو، باختین و... کتاب تصویری کلی و دقیق از زیبایی‌شناسی مارکسیستی در جنبه‌های گوناگون، وگاه متعارض آن، نمایش می‌دهد:

R. Solomon ed, *Marxism and Art*, New York, 1973, Brighton, 1979.

کتاب زیر بررسی بسیار دقیق و تحسین‌برانگیزی است که تکامل دید مارکس در مورد هنر را دنبال کرده است:

S. S. Prawer, *Karl Marx and World Literature*, Oxford UP, 1978.

۲. درباره‌ی دیدگاه مارکسیستی از هنر

برگزیده‌ی زیر تصوری از مباحث مارکسیستی در مورد ادبیات ایجاد می‌کند، و در آن از مارکسیست‌های ارتدکس تاکسانی چون ارنست فیشر نمونه‌هایی آمده است:

D. Craig ed, *Marxists on literature,* London, 1977.

کتاب زیر یکی از بهترین نمونه‌هاست در بحث از دیدگاه مارکسیست‌ها در مورد هنر:

R. Williams, *Marxism and Literature,* Oxford UP, 1977.

در چهار کتاب زیر از دیدگاه مارکسیسم راست‌کیش (ارتدکس) به هنر توجه شده است:

G. Plekhanov, *Art and Society,* Moscow 1936 (1970).

V. I. Lenin, *On Literature and Art,* Moscow, 1967 (1978).

L. Trotsky, *Literature and Revolution,* The University of Michigan Press, 1960 (1968).

ن. گ. چرنیشفسکی، ***رابطه هنر با واقعیت از دیدگاه زیبایی‌شناسی***، برگردان م. امین موید، تهران، ۱۳۵۷.

کتاب زیر که نخست به زبان آلمانی در سال ۱۹۵۹ منتشر شد، دیدی تازه از نسبت روش مارکس با هنر و «مسائل روبنا» گشود:

E. Fischer, *The Necessity of Art, A Marxist Approach,* London, 1963 (1971).

کتاب بالا با عنوانی غیر از عنوان اصلی به فارسی نیز ترجمه شده است:

ا. فیشر، ***ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی***، برگردان ف. شیروانلو، تهران، ۱۳۴۸ (۱۳۵۸).

کتاب زیر از نقادی مارکسیستی در زمینه‌ی ادبیات خبر می‌آورد:

T. Eagleton, *Marxism and Literary Criticism,* London, 1976.

کتاب زیر از دیدگاه خاص یک پیرو فلسفه‌ی لویی آلتوسر در مورد ادبیات نوشته شده است:

P. Macherey, *Pour une theorie de la production litteraire,* Paris, 1966.

در تقابل با مارکسیسم سنتی و ارتدکس، و متاثر از رادیکالیسم دهه‌ی ۱۹۶۰، در زیبایی‌شناسی مارکسیستی نیز مباحثی تازه پدید آمد، کتاب زیر از این مباحث خبر می‌دهد:

L. Baxandall ed, *Radical Prespectives in the Arts,* London, 1972.

فرهنگ زیر به گونه‌ای جامع از جنبه‌های مختلف تکامل مارکسیسم خبر می‌دهد، و مقاله‌اش درباره‌ی Esthetique مفید است:

G. Labica et G. Bensussane eds, *Dictionnaire critique du marxism*, Paris, 1982 (1985).

۳. درباره‌ی ایدئولوژی و ازخودبیگانگی

مهمترین نوشته‌های مارکس در مورد ایدئولوژی و ازخودبیگانگی در برگزیده‌ی زیر از آثارش یافتنی است:

K. Marx, *Selected Writings in Sociology and Social Philosophy,* ed. T. B. Bottomore and M. Rubel. London, 1956 (1978).

دو نکته‌ی مورد نظر در دستخط‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸۴۴، و بخش نخست ایدئولوژی آلمانی آمده‌اند که در مجلدات سوم و پنجم ***مجموعه‌ی آثار*** مارکس و انگلس یافتنی هستند:

K. Marx and F. Engels, *Collected Works,* Moscow, vol 3 (1975), vol 5 (1976).

در این دو مورد پیشگفتار کولتی به برگزیده‌ی نخستین نوشته‌های مارکس خواندنی است:

K. Marx, *Early Writings*, ed. L. Colletti, London, 1975, pp 7-56.

کتاب‌های زیر در دو نکته‌ی مورد بحث کارآیند:

S. Avinery, The Social and Political Thought of Karl Marx, Cambridge UP, 1968 (1978).

B. Ollman, *Alienation,* Cambridge UP, 1971 (1977).

J.-Y. Calvez, *La pensée de Karl Marx*, Paris, 1956 (1970).

R. Schacht, *Alienation,* New York, 1971.

P. Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia,* Columbia UP, 1986.

R. Blackburn ed, *Ideology in Social Science,* London, 1972.

R. Miliband, *Marxism and Politics,* London, 1977.

F. Dumont, *Les idéologies,* Paris, 1974.

J. Plamenatz, *Ideology,* London, 1970.

۴. گرامشی و هنر

از آثار گرامشی حجمی اندک به فارسی ترجمه شده است، مقاله‌هایی درباره‌ی روشنفکری و کتابی کم‌حجم، اما مهم:

آ. گرامشی، ***دولت و جامعه‌ی مدنی***، برگردان ع. میلانی، تهران، ۱۳۵۹.

کتاب زیر یکی از بهترین برگزیده‌هاست از نوشته‌های گرامشی در مورد هنر و فرهنگ:

A. Gramsci, *Selections from Cultural Writings,* ed. D. Forgacs and G. Nowell Smith, tra W. Boelhower, Harvard UP, 1985.

در متن کامل و انتقادی *دفترهای زندان*، به شکرانه‌ی فهرست‌های دقیقی که در مجلد چهارم آمده‌اند، اشارات فراوان گرامشی به هنر و زیبایی و فرهنگ به سادگی یافتنی است:

A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, ed. V. Gerratana, Torino, 1975, 4 vols.

برگزیده‌ای هم به زبان ایتالیایی از نوشته‌های گرامشی در مورد فرهنگ منتشر شده که جولیانو ماناکوردا ویراستار کتاب مقدمه‌ی جالبی به آن افزوده است:

A. Gramsci, Marxismo e letteratura, ed. G. Manacorda, Roma, 1975.

در زندگینامه‌ی گرامشی که دیویدسون نوشته است، اشاره‌های زیادی به نظریات فرهنگی و هنری او آمده است:

A. Davidson, *Antonio Gramsci: Toward an Intellectual Biography,* London, 1977.

سرانجام باید از متنی یاد کنم که در متن درس نیز بارها بدان اشاره کرده‌ام، و فعلیت اندیشه‌ی گرامشی را نشان می‌دهد:

R. Holub, *Antonio Gramsci, Beyond Marxism and Postmodernism,* London, 1992.

درس دهم

۱. زمینه‌ی اجتماعی هنر از نظر لوکاچ

گئورگ لوکاچ یکی از مهمترین نظریه‌پردازانی است که در روزگار ما از هنر چون محصولی تاریخی و اجتماعی، و از ضرورت تاکید بر زمینه مادی تکامل هنر بحث و دفاع کرده است. از نظرگاهی بسیار کلی می‌توان زندگی فکری لوکاچ را به دو دوره‌ی یکسر متفاوت تقسیم کرد: دوره‌ی پیشامارکسیستی، و دوره‌ی مارکسیستی. در دوره‌ی نخست لوکاچ فیلسوفی بود دلبسته به سنت ایدآلیسم فلسفی آلمان، و سخت علاقمند به مباحث زیبایی‌شناسی. در این دوره او پیرو آیین فلسفی خاصی نبود، بل «به مناسبت بحث، و بنا به نیازها» از آثار شلینگ و هگل تا کیرکه‌گارد، شوپنهاور و نیچه را سرمشق کارهای خود قرار می‌داد، و به پیروی از اندیشگر و جامعه‌شناس مورد علاقه‌اش ویلهلم دیلتای، خود را «فیلسوف زندگی» می‌خواند.[1] گئورگ لوکاچ که در سال ۱۸۸۵ در بوداپست، و در میان خانواده‌ای ثروتمند و فرهنگ‌دوست، به دنیا آمده بود، در سال ۱۹۰۶ نخستین مقاله‌ی خود را با عنوان «شکلِ نمایش» نوشت، و همزمان نگارش کتابی را آغاز کرد با عنوان ***سیر تحولی درام امروز***، که در سال ۱۹۱۱ نیز خلاصه‌ای از آن را منتشر کرد. نکته‌ی مرکزی فکری و روش‌شناسانه‌ی این اثر در مقاله‌ی درخشان «متافیزیک تراژدی»، در مجموعه مقاله‌های ***روح و شکل‌ها*** آمده است. در سال‌های ۱۹۱۰-۱۹۰۹، لوکاچ در دانشگاه برلین تحصیل کرد و شاگرد گئورگ سیمل بود. در همین ایام با نوشته‌های دیلتای آشنا شد، و از آن‌ها تاثیر گرفت، و رساله‌هایی نیز در مورد فلسفه و هنر، از جمله درباره‌ی نووالیس، اشتفن گئورگه، و کیرکه‌گارد نوشت که با عنوان ***روح و شکل‌ها*** منتشر

۱- در مورد دوره‌ی نخست کار فکری لوکاچ نگاه کنید به:

A. Arato and P. Breines, *The Yong Lukacs and the Origins of Western Marxism*, New York, 1979.

کرد. در سال ۱۹۱۱ با ارنست بلوخ آشنا شد، و دوستی آن‌ها سال‌ها ادامه یافت. یکی دیگر از دوستان نزدیکش لئو پوپر بود که دانش و ذوق هنری بسیار داشت، و در تکامل بسیاری از نظریات او نیز نقش داشت. پوپر در سال ۱۹۱۱ در سن بیست و پنج‌سالگی درگذشت، و لوکاچ تا دم مرگ خاطره‌ی او را گرامی داشت. روزهای مرگ پوپر همزمان شد با خودکشی همسر جوان لوکاچ، ایرما سیدلر، کسی که کتاب ***روح و شکل‌ها*** به او تقدیم شده بود. لوکاچ در این حادثه خود را گناهکار می‌دانست، پس دچار بحران روحی و افسردگی شدیدی شد، و «تا مرز خودکشی» پیش رفت. گذشته از این رویدادهای تلخ در زندگی شخصی، جهان در آستانه‌ی جنگی خونین قرار داشت، و هر چند به گفته‌ی هرمان بروخ مردمانِ درگیر زندگی هرروزه، بحران را درک نمی‌کردند، و در این «آپوکالیپس شاد» بی‌خبر زندگی می‌کردند، اما برای لوکاچ رسیدن جنگ و ***زوال تمدن*** قطعی می‌نمود. توماس مان گفته است که در رمان **کوه جادو** شخصیت نافتا را براساس لوکاچ ترسیم کرده، او در واقع همین فیلسوف بدبین و تلخ‌اندیش را در نظر داشت. پس از مرگ پوپر، لوکاچ به فلورانس رفت، و آنجا طرح خود در مورد فلسفه‌ی هنر را آغاز کرد، که نتیجه‌ی آن کتابی ناتمام بود، که یکی از مهمترین کارهای زندگی اوست. در سال ۱۹۱۲ لوکاچ به هیدلبرگ بازگشت، و این آغاز دوستی او با ماکس وبر و امیل لاسک بود. به تشویق آن‌ها طرح ***فلسفه‌ی هنر*** را پیش برد، و حتی تا سال‌ها بعد، گاه به گاه، چیزی بدان می‌افزود. اما کار واقعی در مورد این کتاب را در ۱۹۱۴ رها کرد، و کتاب باقی ماند، تا پس از مرگش، با عنوان «***زیبایی‌شناسی هیدلبرگ***» یا ***فلسفه‌ی هنر*** **۱۹۱۴-۱۹۱۲** چاپ شد. با شروع جنگ لوکاچ نگارش کتاب ***نظریه‌ی رمان*** را آغاز کرد، که بیانگر دوره‌ای در کارهای اوست که به «دورهٔ هگلی» مشهور شده است. دوران نخست کارهای لوکاچ با پایان گرفتن نظریه‌ی رمان به آخر رسید.

در دوره‌ی دوم زندگی فکری لوکاچ که از ۱۹۱۸ آغاز شد و تا پایان زندگیش، یعنی تا سال ۱۹۷۱ ادامه یافت، باز می‌توان مرحله‌های متفاوتی را دید. لوکاچ از عقاید چپ افراطی آغاز کرد، و در کتاب ***تاریخ و آگاهی طبقاتی*** (۱۹۲۳) تاثیر دلبستگی او را به اندیشه‌ی مارکسیست‌های شورایی و روزا لوکزامبورگ می‌توان بازیافت. لوکاچ کمیسر فرهنگ در دولت شورایی ۱۹۱۸ مجارستان، و از اعضاء فعال بین‌الملل سوم بود، و در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۲۰ مدافع جناح راست حزب کمونیست روسیه شد، و در ادامه‌ی این مسیر سرانجام از جناح پیروزمند استالین دفاع کرد، و سال‌های طولانی در کارهای حزبی و سیاسی خود وفادار به قدرت حاکم مسکو باقی ماند. هر چند در آثارش (که

دیگر به کار کم‌خطرتر نقادی ادبی و مباحث فلسفه‌ی هنر اختصاص یافته بود) کوشید تا آنجا که ممکن است از نظریه‌ی رسمی ژدانف ـ استالین فاصله بگیرد. در این راه گاه امتیازهایی داد، که در آن روزگار ناگزیر می‌نمود، ولی جا به جا نیز از عقایدی دفاع کرد که به مذاق بوروکراسی استالینی خوش نمی‌آمد. او با سرسختی شجاعانه‌ای از رآلیسم انتقادی بورژوایی دفاع کرد و به شماری از مهمترین آموزه‌های روزگار جوانی‌اش وفادار ماند، و هرگز تفسیر رسمی و جزمی از رآلیسم سوسیالیستی را نپذیرفت. پس از مرگ استالین، لوکاچ با آزادی بیشتری کار کرد. او در سال ۱۹۵۶، در دولت ایمره‌ناگی وزیر فرهنگ شد، و پس از اشغال مجارستان توسط نیروهای شوروی و پیمان ورشو، مدتی تحت نظر بود. در واقع از آن پس دیگر چندان به سیاست نپرداخت، در مورد مسائل هنری نوشت، و در میان کتاب‌ها و مقاله‌های فراوانش سرانجام به سال ۱۹۶۳ دو مجلد از کتاب *زیبایی‌شناسی* خود را منتشر کرد. در پایان زندگی‌اش هم به نگارش دو کتاب مشغول بود، یکی *هستی‌شناسیِ هستی اجتماعی*، و دیگری کتابی ناتمام درباره‌ی اخلاق.

مهمترین کار دوره‌ی دوم زندگی فکری لوکاچ درباره‌ی هنر و زیبایی‌شناسی نیست، بل متنی است فلسفی و سیاسی: مجموعه مقاله‌ای که در سال ۱۹۲۳ با عنوان *تاریخ و آگاهی طبقاتی* منتشر شد. این کتاب از مارکسیسم راست‌کیش دفاع می‌کند، ولی آن را نه به محتوای فکری و نظری، بل به «مساله‌ی روش» مرتبط می‌داند، یعنی در پی آن است که روش مارکس را بیابد، و در مورد مسائل تازه‌ی دوران نو به کار بندد.[۲] لوکاچ در این کتاب دیالکتیک را نه در حد روش، بل چون نظریه‌ی تمامیت مشخص معرفی می‌کند، و در این مورد نیز در پی کشف دیدگاه اصیل مارکس است. *تاریخ و آگاهی طبقاتی* نکته‌های تازه و مهمی را در بر دارد، و این هم به دلیل درک ژرف لوکاچ از کار مارکس است، و هم به خاطر این واقعیت که او آشنایی زیادی با اندیشه‌ی پیشرو جامعه‌شناسی دورانش داشت، تا آنجا که می‌توان گفت در مهمترین رساله‌ی کتاب یعنی «شیئی‌شدگی و آگاهی پرولتاریا» نفوذ ماکس وبر، ویلهلم دیلتای، هاینریش ریکرت و گئورگ سیمل نیز آشکار است. در مقاله‌ی «شیئی‌شدگی و آگاهی پرولتاریا»، لوکاچ با تیزبینی از نکته‌ای بحث کرده که در جستارهای زیبایی‌شناسی نیز ارزش دارد. او بحث مارکس از فتیشیسم کالایی را تعمیم داد، و با مفهوم «شیئی‌شدگی» (Reification) که از هگل آموخته بود، موقعیت کلیِ نه فقط پرولتاریا، بل انسان معاصر را در جامعه‌ی سرمایه‌داری توصیف کرد. حدود

2- G. Lukacs, *History and Class Conciousness,* tra. R Livingstone, London, 1971.

یک دهه‌ی بعد که نوشته‌های جوانی مارکس، خاصه ***دستخط‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸۴۴*** او منتشر شد، و نیز با چاپ یادداشت‌های اقتصادی او به نام ***گروندریسه*** (۱۸۵۷-۵۸)، روشن شد که کار مارکس نیز از مفهوم کلی «ازخودبیگانگی» آغاز شده بود، و در واقع بحث سرمایه در مورد فتیشیسم کالاها تعبیر خاصی از این مفهوم کلی بوده است. لوکاچ با طرح شیئی‌شدگی امکان داد تا روحیه و بینش ناامیدی که در نوشته‌های هنری سال‌های جوانی‌اش موج می‌زد، اکنون در پیکر سخن و ادراک مارکسیستی توجیه و دلیلی دیگر برای ظهور بیابد. از سوی دیگر این مفهوم راه را بر نقد ایدئولوژی گشود، که هم در دیگر نوشته‌های لوکاچ اهمیت دارد، و هم در کارهای پیشروان مکتب فرانکفورت.

نگاه منفی و انتقادی لوکاچ به فرهنگ بورژوایی اروپایی ویژه‌ی دوره‌ی دوم آثارش نیست. او در تمامی آثار دوره‌ی نخست خود به گونه‌ای تلخ و ناامید به آنچه خود «زوال فرهنگ» می‌خواند، توجه داشت. در ***سیر تحولی درام امروز*** و نیز در مقاله‌ی «متافیزیک تراژدی» می‌خوانیم که تآتر مدرن سیر نزولی داشته است. به گمان لوکاچ تآتر «عقلانی» شده و نمایش مورد محسوس که بنیان تراژدی است از میان رفته است. وسواس پرداختن به جزییات که خاص روح دوران است سبب شده که نمایش مدرن از دوربینی تاریخی فاصله بگیرد. سرانجام نکته‌ی مهمتر اینکه تآتر از زندگی دور شده و به موقعیت‌های استثنایی نزدیک شده است.[۳] جز پاری از آثار تآتر جدید، هنر نمایش روحیه‌ی سالم تآتر هبل را پشت سر گذاشته است. در ***روح و شکل‌ها*** همین دیدگاه با توجه به محتوای کار هنرمندانی چون نووالیس، اشتفن گئورگه، و تئودور اشتورم ادامه می‌یابد که خود به درجه‌های متفاوت ناقد مدرنیته بودند، و از پیشرفت اجتماعی ناامید. ایده‌ی مرکزی مقاله‌های کتاب لوکاچ تنهایی جان آدمی است. چیزی که در «متافیزیک تراژدی» گوهر اصلی نمایش دانسته شده بود. همین نکته در پیکر ایده‌ی بی‌خانگی روح در ***نظریه‌ی رمان*** مطرح می‌شود، اثری که به دلیل نفوذ هگل بر نویسنده‌اش تا حدودی امیدوارتر از آثار قبلی لوکاچ است. اینجا تنهایی و دورافتادگی روح از اصل خود ویژه‌ی روزگار نو دانسته نشده است. لوکاچ به زبانی یادآور هلدرلین می‌گوید که حماسه‌ی یونانی خود بیانی است از بی‌خانگی روح. او می‌نویسد که روزگار فرخنده را اساساً

3- G. Lukacs, *Soul and Form*, tra A. Bostock, London, 1974, pp 152-147.

فلسفه‌ای نیست و به نقل از نووالیس می‌افزاید: «فلسفه، غم غربتِ خانه است».[4] جان انسانی که در این جهان، مکان راستین خود را نمی‌یابد، نمی‌تواند دریابد که کدام راه زندگی هرروزه را به ماهیت هستی می‌پیوندد، و این نکته مساله و معضل دائمی هنر می‌شود، نکته‌ای که تراژدی نیز آن را به گونه‌ای پیش می‌کشید. بی‌خانگیِ روح مدرن در رمان هم جلوه می‌یابد، و می‌بینیم که اینجا نیز همان مساله‌ی قدیم سر بر می‌آورد: رمان حماسه‌ی جهانی است که خداوند آن را ساخته، و بعد ترکش کرده است. این بی‌خانگی متعالی به اندیشه‌ی داستایفسکی نزدیک است. در واقع لوکاچ ***نظریه‌ی رمان*** را به عنوان درآمدی بر بحثی مفصل درباره‌ی آثار نویسنده‌ی بزرگ روس نوشته بود. و باز، میان دیدگاه لوکاچ از دنیایی که خدایش آن را ترک گفته، و نظر نیچه بر زندگی پس از مرگ خدا، همانندی‌هایی هست. یگانه اثر لوکاچ که پیش از مارکسیست شدنش نوشت، و در آن از ناامیدی دستکم به این شکل مستقیم، نشانی نیست، همان کتاب ***فلسفه‌ی هنر*** اوست.

هنگامی که امروز جدل مشهور لوکاچ با برشت و به ویژه با ارنست بلوخ در مورد توان‌ها و ناتوانی‌های اکسپرسیونیسم را می‌خوانیم، از شدت بیزاری لوکاچ از نوآوری‌های مدرنیسم به شگفت می‌آییم. او در دهه‌ی ۱۹۵۰ با صراحت بیشتری از دلایل مخالفت خود با مدرنیسم نوشت. در ***معنای رآلیسم معاصر*** مدرنیسم را در مقابل رآلیسم انتقادی قرار داد، و در بدیل مشهوری که پیش کشید یعنی کافکا یا توماس مان، البته که دومی را برگزید. او نوشت که مدرنیسم نه اعتراض به واقعیت، بل انکار آن است. نویسندگان مدرنیست (و لوکاچ از بزرگترین آن‌ها نام می‌برد: جویس، پروست، کافکا، بکت و...) با فرمالیسم و ذهن‌گرایی خود از تاریخ می‌گریزند. حتی بسیاری از شکل‌های رآلیسم (و در این میان به یقین ناتورآلیسم) توانایی درک و تحمل تاریخ را ندارند، فقط آن نویسندگانی که در سنت رآلیسم نقادانه می‌نوشتند، یعنی کسانی چون بالزاک، تولستوی، گوته و والتر اسکات روزگارشان را در آثار خود منعکس می‌کردند، و این هم‌سانی ساختار آثارشان با ساختار واقعیت سبب می‌شد که حتی علیرغم میل، نیت و عقاید خود بیانگر حقیقتی می‌شدند که ضرورت دگرگونی نظام اجتماعی موجود را پیش می‌کشید. بدین‌سان نویسنده‌ی محافظه‌کاری چون بالزاک بارها بیش از نویسنده‌ی رادیکالی چون زولا بیانگر واقعیت اجتماعی در آثار خود بود. نویسنده‌ی امروز باید با همان روش

4- G. Lukacs, *The Theory of Novel,* tra A. Bostock, London, 1978.

رآلیست‌های انتقادی کار کند، زیرا هنوز محتوای تاریخی جدیدی نیاز به شیوه‌ی تازه‌ای را موجب نشده است.

در کتاب *زیبایی‌شناسی* (۱۹۶۳) که آخرین کار بزرگ لوکاچ در زمینه‌ی فلسفه‌ی هنر محسوب می‌شود، و در مجلدات یازدهم و دوازدهم مجموعه‌ی آثار او منتشر شده، لوکاچ به معضل‌های اصلی بحث خود بازگشت. متاسفانه من نمی‌توانم در مورد این کتاب، که بسیاری آن را شاهکار دوره‌ی دوم کارهای لوکاچ نامیده‌اند، اطلاعات دقیقی در اختیارتان بگذارم، زیرا کتاب هنوز به انگلیسی و فرانسوی ترجمه و منتشر نشده است. پس براساس آنچه درباره‌ی کتاب نوشته شده، و چند فصلی از آن که ترجمه شده، بحث می‌کنم.[5] در این کتاب می‌خوانیم که هنر از زندگی هرروزه برمی‌آید، پس باید به نیازهای انسانی این زندگی پاسخ دهد. واقعیت از نسبت انسان با طبیعت و با ابزار کارش دانسته می‌شود. هنر هم محصول تکامل اجتماعی است و هم ابزاری که با آن آدمی خود را و مناسبات تاریخی و اجتماعی را می‌سازد. جایگاه (setzung) زیبایی‌شناسی را هگل تعیین کرده است. او نشان داده که هنر تاریخی و نظام‌مند است. این موضوع بخش نخست کتاب لوکاچ یعنی «ماهیت خاص زیبایی‌شناسی» است. بخش دوم با عنوان «اثر هنری و رویکرد زیبایی‌شناسانه» به دیالکتیک شکل و محتوا می‌پردازد. اینجا لوکاچ می‌پرسد که چگونه تجربه‌ی زیبایی، به زیبایی‌شناسی منجر می‌شود؟ او می‌گوید «ویژگی» یا besonderheit در این میان نقش مهمی دارد: لذت ادراک تمامیت از راه دقت به مورد جزیی و ویژه در هنر ممکن می‌شود. مورد کلی به این معنا در مورد جزیی بازتاب می‌یابد. چون ویژگی هنر این جزیی بودن است از «کارآیی» دور است، و چون ویژگی دیگرش بازتاب کلیت است از منش آیینی دور است. به زبان لوسین گلدمن یکی از مهمترین پیروان لوکاچ، اینجا ساختار کلی در ساختار جزیی یا ممکن بازتاب می‌یابد، و از این راه هنر به «ساختار دگرگونی‌پذیر» شکل می‌دهد. تمایز هنر با علم از همین ویژگی دانسته می‌شود. علم از موقعیت انسانی دور می‌شود، چون به زبان هگل «انسان‌گونه انگار» نیست. اما برعکس، هنر چنین است، یعنی ما را به انسان باز می‌گرداند، و واقعیت ابژکتیو را انسانی تصویر می‌کند.

۵- برگردان این چند فصل در دو ماخذ زیر آمده:

In Memorian György Lukacs, The New Hungrian Quarterly 47 (1972).

G. Lukacs, *Textes,* ed. C. Prevost, Paris 1985, pp 299-334.

گلدمن با توجه به تمایزی که لوکاچ میان فعلیت و آگاهی موجود از یک سو، و مورد ممکن یا آگاهی ممکن و محتمل از سوی دیگر قائل شده، از دو دسته هنرمند یاد می‌کند، نخست هنرمندی که تصویری از کمال می‌آفریند، یعنی امکان دگرگونی، و از این رهگذر امکان «آگاهی کامل» را در اثر پیش می‌کشد، و در مقابل او اکثریت هنرمندان قرار دارند که محتوای آگاهی موجود و ناممکن را بازتولید می‌کنند. به همین دلیل نیز گلدمن از ادبیات مدرن دفاع می‌کند، و از نتایج بحث لوکاچ فاصله می‌گیرد. در واقع گلدمن نشان می‌دهد که فقط آن رآلیسم انتقادی که مورد پذیرش لوکاچ بود بیانگر آگاهی ممکن نیست، بل آثار نویسندگان رمان نو نیز نمایانگر آن آگاهی هستند.[6] جنبه‌ی پیشرو دیگر بحث گلدمن مخالفت اوست با جزم «نیت مولف». او از زاویه‌ی تازه‌ی «مولف چون بیانگر مولف جمعی» بحث می‌کند، هر اثر بیرون نیت ارادی مولف به سندی تبدیل می‌شود که موقعیت موجود را باز می‌تاباند، موقعیتی که فراتر از گستره‌ی فکر مولف وجود دارد و کار می‌کند. این نکته در مورد آیین‌ها نیز صادق است. بنا به مثال مشهور گلدمن، ژانسنیسم در گستره‌ی محدود و تنگ فرانسه‌ی سده‌ی هفدهم آیینی است ارتجاعی، اما در گستره‌ی فرهنگ اروپایی همان سده، همچون بیانی از آگاهی ممکن، آیینی است پیشرو که ناتوانی خردباوری مدرنیته را نشان می‌دهد.[7]

۲. نخستین فلسفه‌ی هنر لوکاچ

اکنون به کتاب *فلسفه‌ی هنر* ۱۹۱۴-۱۹۱۲ لوکاچ می‌پردازم، که یکی از مهمترین آثاری است که او در زندگی خود نوشت. همانطور که در آغاز درس گفتم این کار لوکاچ بخشی است از طرح عظیمی که او در سال ۱۹۱۱ در فلورانس آغاز کرد و در هیدلبرگ ادامه داد (و به همین دلیل کتاب را گاه *زیبایی‌شناسی هیدلبرگ* نیز می‌خوانند)، و سرانجام نیز ناتمام رها شد. شگفت آن که نویسنده‌ی کتابی که گمان دارم بیشتر خوانندگانش با من هم‌نظر باشند که یکی از برجسته‌ترین کارها در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی در آغاز سده‌ی بیستم است، خود سرانجام نگارش آن را رها کرد، و بعدها از کتاب کمتر یاد کرد، مگر در قالب عبارت‌هایی تحقیرآمیز، و آن را «گیج» و «ایدآلیستی» نامید. پس از مرگ لوکاچ، دو تن از شاگردان و پیروان او یعنی گئورگ مارکوس و فرانک بنسلر کتاب را به سال ۱۹۷۴ با

6- L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, 1986, pp 335-372.

7- L. Goldmann, *Le dieu caché*, Paris, 1975.

عنوان «***یادداشت‌های زیبایی‌شناسی یا فلسفه‌ی هنر هیدلبرگ ۱۹۱۴-۱۹۱۲***» منتشر کردند. برگردان فرانسوی کتاب هفت سال بعد در پاریس منتشر شد.[8] ***فلسفه‌ی هنر*** به زبانی دشوار، یادآور سنت بیان فلسفی متفکران آلمانی، مباحثی را پیش می‌کشد که به راستی مهمترین نکته‌ها در مباحث زیبایی‌شناسی و نقادی ادبی امروز محسوب می‌شوند. یک دانشجو یا یک پژوهشگر فلسفه و هنر هم‌روزگار ما، می‌تواند بسیاری از مسائل کلیدی و نکته‌های مرکزی مورد توجه خود را در این کتاب لوکاچ بیابد، مباحثی چون نقش مخاطب در تعیین قلمرو معنایی اثر هنری، اهمیت شکل اثر در نسبت آن با محتوا، نسبت اثر با تاریخ، با واقعیت، با ذهنیت مولف، با خودآگاهی دوران، و...

لوکاچ از همان آغاز کار، فلسفه‌ی هنر را «طرح اصلی فلسفی زندگی من» خواند، و در نامه‌ای به ماکس وبر از نوآوری‌های آن یاد کرد.[9] او در آن زمان فقط بیست و شش سال داشت، و مقاله‌های بسیار و دو کتاب مهم منتشر کرده بود. در پیشگفتار ***روح و شکل‌ها*** از «طرح بزرگ زیبایی‌شناسی» یاد شده است. همانطور که گفتم لوکاچ در وضع روحی بسیار بدی به سر می‌برد، و تازه از نگارش رساله‌ی «درباره‌ی تهیدستی جان آدمی» فارغ شده بود، رساله‌ای که متاثر از نظریات نیچه بود. اما در ***فلسفه‌ی هنر*** اثر مستقیمی از اندیشه‌های نیچه به چشم نمی‌آید، انگار کتاب به عمد در این مورد خاموش مانده، تا راهی تازه برای طرح «مسائل زیبایی‌شناسی امروز» گشوده شود. رساله‌ی «درباره‌ی تهیدستی جان آدمی» علیه ادعاهای هنر موضع داشت، و این مهمترین فاصله‌ی آن با نیچه بود، هر چند که روحیه‌ی کلی‌اش سخت «نیچه‌ای» است. در رساله می‌خوانیم «اگر هنر می‌توانست به زندگی شکل دهد، و اگر نیکی زندگی را به زبان کنش ترجمه می‌کرد، آنگاه ما باید خدا می‌بودیم».[10] اما ***فلسفه‌ی هنر*** گویی پاسخی است به این بینش ناامید، و به این «دست‌کم گرفتن هنر». لوکاچ چند سال پس از متوقف شدن کارش، با اشاره به روزگار تلخ نگارش کتاب، به طنز گفت که کارش به «نقل حکایت‌های ***دکامرون*** در پناهگاهی دور از طاعون فلورانس» همانند بود. اما، شاید هنر پناهگاه و گریزی از مصایب باشد. دانته از دوزخ عبور کرد، هومر از جهنم جنگ‌ها روایت کرد، و داستایفسکی از ظلمات جان آدمی خبر آورد. همه به هنر پناه آوردند، و از آن پناهگاه

8- G. Lukacs, *Philosophie de l'art 1912-1914,* tra R. Rochlitz et A. Pernet, Paris 1981.

9- G. Lukacs, *Correspondance de Jeunesse 1908-1917,* tra. E. Fekete et E. Karadi, Paris, 1981, p 266, 268.

10- Lukacs, *Philosophie de l'art,* p viii.

ساختند. کتاب لوکاچ در واقع گسست از ناامیدی است، اما نه به این دلیل کتابی مهم، و چه بسا مهمترین کار اوست. ارزش کتاب از این جا می‌آید که امکان رویارویی مواضع را در خود فراهم می‌آورد.

در آغاز یادداشتی که همراه با کتاب ***فلسفه‌ی هنر*** در بایگانی لوکاچ باقی مانده بود، و شاید که قرار بود پیشگفتار کتاب باشد، می‌خوانیم: «اندیشیدن یعنی به ابژه، نیروی گفتار بخشیدن».[11] آیا کار هنر جز این است؟ به یک معنا می‌توان ***فلسفه‌ی هنر*** را در حکم گسترش این حکم دانست. فکر این نزدیکی و همراهی فلسفه و هنر در آثار آغازین لوکاچ بی‌سابقه نیست. او در نامه‌ای به لئو پوپر در ۲۰ دسامبر ۱۹۱۰ نوشته بود که بینش شلینگ و نیچه از هنر که آن را «آفریننده‌ی دنیایی متعادل، با یکدستی درونی» می‌خواندند، و می‌گفتند که هنر به ژرف‌ترین نیازهای درونی ما پاسخ می‌دهد، در واقع نه فقط در حد هنر و زیبایی که در قلمرو اندیشه و فلسفه نیز با همین قدرت صادق است. فلسفه نیز چون هنر از زندگی به مثابه یگانگی حرف می‌زند.[12] آیا می‌توان گفت که لوکاچ برای شناخت مرزی که فلسفه را از هنر جدا می‌کند، کتاب ***فلسفه‌ی هنر*** را نوشت؟ شاید بتوان گفت که او کوشید تا طرح نیچه‌ای «باژگون کردن افلاطون‌گرایی» را تجربه کند، بی‌آنکه از خود آن فیلسوف مدد بگیرد.

فلسفه‌ی هنر از سه بخش تشکیل شده است. از عناوین بخش‌های کتاب می‌توان دریافت که بیشتر مطالب کتاب هنوز به مقدمات بحث زیبایی‌شناسی مربوط می‌شود. سه بخش کتاب با هم ارتباطی درونی و منطقی دارند. کتاب از نظریه‌ای پدیدارشناسانه آغاز می‌شود، سپس نظریه‌ای درباره‌ی اثر هنری ارائه می‌کند که بیشتر متوجه چیزی است که ما امروز به آن می‌گوییم «زیبایی‌شناسی دریافت»، و سرانجام به مساله‌ی نسبت اثر هنری با تاریخ می‌پردازد. روش پدیدارشناسانه‌ی لوکاچ تا حدودی با پدیدارشناسی ادموند هوسرل متفاوت است. در تمام کتاب ***فلسفه‌ی هنر*** فقط یک بار در بخش سوم از هوسرل یاد شد، و در تائید نکته‌ای از او نقل‌قول آمد. یکی از نکته‌های مشترک میان کار لوکاچ و کتاب ***پژوهش‌های منطقی***، به گوهر اصلی بحث یعنی رویکرد به چیزها رها از پیش‌فرض‌ها باز می‌گردد. اما آنچه کار نویسنده‌ی فلسفه‌ی هنر را به هوسرل نزدیک می‌کند مفهومی است که او به عنوان «واقعیت زنده» آورده و به نکته‌ای که چند دهه بعد

11- Lukacs, *Philosophie de l'art,* p 250.

12- Lukacs, *Correspondance de jeunesse,* pp 136-140.

هوسرل در واپسین کتابش ***بحران علوم اروپایی و پدیدارشناسی استعلایی*** پیش کشید، یعنی «زیست‌جهان» (Lebenswelt)، همانند است. هر دو اندیشمند می‌گویند که واقعیت زنده یا زیست‌جهان مکان نهایی و مشترک زندگی همه‌ی ما در جهان است. افق حیات ماست، جهانی که در آن می‌اندیشیم و کار می‌کنیم. جهانی که به نقد آنجا هست، و از پیش‌وضع شده است. نسبت هنر با واقعیت زنده آغازگاه کار لوکاچ در فلسفه‌ی هنر بود، که از سوی دیگر راه را بر تحلیل تاریخی نظریه‌ی رمان، و نیز بر آثار مارکسیستی او گشود. تعریفی که لوکاچ از هستی اجتماعی در ***زیبایی‌شناسی*** (۱۹۶۳) مطرح کرده بسیار نزدیک به همین تعریف از واقعیت زنده است. در فلسفه‌ی هنر اما این نکته معنایی متافیزیکی دارد و به تنهاییِ آدمی، بدفهمی‌ها و رنج‌های او، و ناممکن بودن ارتباط‌ها نیز مربوط می‌شود، که بازمانده‌ی دیدگاه ناامید «متافیزیک تراژدی» است.

پدیدارشناسی زیبایی‌شناسانه بارها مهمتر از پدیدارشناسی فلسفی و منطقی است که هوسرل بدان پرداخته است. این در واقع حکم مرکزی لوکاچ بود، که در ***فلسفه‌ی هنر*** به صراحت و قطعیت نیامد. لوکاچ نوشت که میان تجربه‌ی بی‌میانجی واقعیت و ادراک منطقی آن رابطه‌ای وجود ندارد. این ارتباط را اثر هنری برقرار می‌کند. بخش نخست کتاب لوکاچ عنوانی روشنگر دارد: «هنر همچون «بیانگری» و شکل‌های ارتباط با واقعیت زنده». لوکاچ این بخش را با این پرسش آغاز کرد: «اثر هنری وجود دارد، اما چگونه ممکن شده است؟»[۱۳] لوکاچ گریزان از بینش مسلط کانت‌گرایانه‌ی روزگارش، از پرسش بالا به «بیانگری هنر» رسید. اما نه به آن بیانگری که هم‌زمان با کار او در زیبایی‌شناسی بندتو کروچه مطرح می‌شد. به گمان لوکاچ اثر هنری بیانگر احساسات، عواطف، شورها، و ذهنیت هنرمند نیست، بل بیانگر ***نیروهای درونی*** خود است، و این نیروها را از تماس با واقعیت زنده به دست می‌آورد. به همین دلیل، نظر زیبایی‌شناسی کلاسیک که در کارهای پیروان کروچه نیز مدام تکرار می‌شد درست نیست که می‌شود اثر هنری را به زیبایی تقلیل داد. فلسفه‌ی هنر با مواردی چون والایی، امر کمیک، و مجازهای بیان نیز روبروست، که ارتباطی مستقیم با زیبایی ندارند.

ما در دل واقعیت زنده به دنیا می‌آییم.[۱۴] واقعیت زنده، همان جهانِ زندگی ماست، دنیایی است که بیرون اراده و نیت ما، و پیش از ما، شکل گرفته است. ارتباط انسانی بیانی است از ارتباط با این شکل زندگی. هنر از زندگی فاصله می‌گیرد تا آن را دقیق‌تر ببیند، از

13- Lukacs, *Philosophie de l'art*, p 3. 14- *ibid*, p 9.

این رو «بیانگر عینی تازه‌ای از عینیت است». از این تعریف، همانندی دیدگاه لوکاچ با بحث از «جهان متن» که در فلسفه‌ی هنر امروز مطرح است، روشن می‌شود. هنر تجربه‌ی مداوم واقعیت زنده است. این تداوم در هنر، و فقط در هنر، شناخته می‌شود. درک آن کار منطق و کنش اخلاقی‌ای که براساس قاعده‌های کانتی شکل گرفته باشد، نیست. در واقع همین تداوم تجربه‌ی واقعیت زنده در پیکر هنر است که نیاز به ارتباط هنری را می‌آفریند.[15] نکته‌ی مهم دیگر، تفاوتی است که لوکاچ میان دو گونه اندیشه‌ی بنیادین قائل شد. یکی اندیشه‌ی خردباورانه‌ای که از مفهوم زیبایی سرچشمه می‌گیرد، و دیگری اندیشه‌ی تجربی‌ای که از نسبت انسان با زیبایی و هنر می‌آغازد. هر یک از این دو به گونه‌ای به پدیدارشناسی (به معنای مورد نظر لوکاچ) می‌رسند، و سرانجام به کار نکته‌ی دریافت اثر از سوی مخاطب می‌آیند. لوکاچ معتقد بود که تمام آن دیدگاه‌هایی که علیه ذهنیت و داوری موضع گرفته‌اند، قادر به درک ساحت ارتباطی هنر نمی‌شوند.

بخش دوم کتاب *فلسفه‌ی هنر* در توضیح دقیق‌تر روش پدیدارشناسانه و توجه به هنر بر اساس این روش است. لوکاچ پرسید چگونه ممکن است که اثر هنری بیانگر واقعیت زنده شود؟ او در پاسخ،نخست فرضی را پیش کشید: رویکرد ما به اثر، یا انتظار ما از آن است که اثر را چون بیانگر واقعیت زنده جلوه می‌دهد. لوکاچ آنچه را که در پیشگفتار *روح و شکل‌ها* نوشته بود، تکرار کرد: «ما خود را در اثر کشف می‌کنیم». البته ما در این رویارویی موجودی منفعل و پذیرا نیستیم. اثر حقیقت جاودانه است، ولی ما از آن حقیقت ممکن را می‌سازیم.[16] پس نکته‌ی مرکزی در پدیدارشناسی لوکاچ رویکرد سوژه بود. این توجه به نقش برابر هنرمند و مخاطب در ساختن معنای اثر است، و امروزی‌ترین نکته‌ای است که لوکاچ پیش کشید. در ادامه‌ی این بخش بحثی در مورد روان‌شناسی هنرمند، و مخاطب اثر هنری آمد. نتیجه‌ای که لوکاچ گرفت جذاب است: رویکرد هنرمند، یا مولف به اثر مهم نیست. این پرسش‌ها که آیا گوته به راستی ورتر را چون اعتراف‌نامه‌ای نوشت، یا هبل براساس کدام انگیزه‌ی شخصی تراژدی کهن را به کار برد، یا گویا در آفرینش باسمه‌های چاپی خود زیر کدام فشارهای روانی و اخلاقی بود، یا میکل‌آنژ به چه دلیل تندیس‌هایی را می‌ساخت، هیچ یک اهمیت ندارند. نکته‌ی اصلی این جاست که چگونه پدیدآورنده‌ی اثر میان شکل تجربه‌ی واقعیت زنده، و

15- *ibid*, p 25.

16- *ibid*, p 53.

شکل تکنیکی کارش همخوانی ایجاد می‌کرد.[۱۷] لوکاچ نقل‌قول آندره آ دل سارتو از رابرت براونینگ را آورد که گفته بود: «آثار» من به بهشت نزدیک شده‌اند، اما خود من اینجا نشسته‌ام».[۱۸]

در ادامه‌ی بخش دوم کتاب ***فلسفه‌ی هنر*** شرحی در نفی هنر همچون بیانگری احساسات هنرمند آمد. لوکاچ نوشت که این دیدگاه از اعتبار زبان مجازی و به ویژه از تمثیل‌هایی که در زبان به کار می‌روند، یکسر بی‌خبر است. نکته این‌جاست که شکل اثر هنری باید «شکل بیگانه و ناآشنایی برای محتوا باشد». آنچه واکنش روانی ما در برابر انگیزه‌های واقعیت زنده را از تجربه‌ی این واقعیت و آفرینش هنری جدا می‌کند، همین جنبه‌ی ناآشنای شکل است. اگر این جنبه را کنار بگذاریم دیگر تفاوتی میان هنر و واکنش‌های غریزی و روانی ما باقی نخواهد ماند. نکته‌ی مهم شرح درست این «بیگانگیِ شکل» است. لوکاچ در مورد غایت شکل یعنی شکل موسیقایی بحث کرد، و این جا روح کلام او به نوشته‌های ارنست بلوخ نزدیک شد. بلوخ چند سال بعد در کتاب مشهور و مهمش ***اصل یوتوپیا*** به این نکته که چه رابطه‌ای میان شکل نامتعارف و شکل موسیقایی وجود دارد پرداخت. لوکاچ شکل‌گرایی را در مقابل ناتورالیسم قرار داد و از آن انتقاد کرد. در پایان بخش دوم لوکاچ نکته‌ی مهم دیگری را پیش کشید. اثر هنری از یک سو بیانگر تجربه‌ی زنده است، و اینجا جنبه‌ی آگاهانه‌ی بیان آشکار است. از سوی دیگر هنرمند به اثر نظم می‌دهد، یعنی آگاهانه مواردی را برمی‌گزینند، و به دقت بیان می‌کند. لوکاچ نوشت که رمانتیک‌ها به ویژه نووالیس و فردریش شلگل نخستین کسانی بودند که به این چهره‌ی دوگانه‌ی اثر هنری دقت کردند. البته آنان همه چیز را به موقعیت ذهنی هنرمند تقلیل می‌دادند، و کلید حل مسائل را نیز در «موقعیت استثنایی هنرمند یا نابغه» می‌یافتند.[۱۹] لوکاچ به تاکید نوشت که اینجا مفهوم نبوغ هیچ کمکی به کسی نمی‌کند، و اساساً بازگشت به روان‌شناسی مؤلف نادرست است. مساله از «فاصله‌ی اثر با تولیدکننده‌اش» آغاز می‌شود. هنرمند نمی‌تواند شکل تعیین‌شده‌ای را برگزیند. او آرایش و نظم اثر را بی‌اختیار پیش می‌برد. هنرمند مدام میان این گرایش آگاهانه و مختار، و موقعیتی که در آن کارش بیرون اراده و خواست خود او تعیین می‌شود، در نوسان است. لوکاچ میان دو دسته از هنرمندان تفاوت قائل شد: دسته‌ی نخست خود را به

17- *ibid*, pp 76-77.

18- *ibid*, p 80.

19- *ibid*, p 148.

چنگال پیشرفت کار و «قاعده‌های شکل» می‌سپارند. سرمشق کار آن‌ها در این جمله‌ی گوستاو فلوبر بیان شده: «از شکل است که فکر زاده می‌شود». لوکاچ نمونه‌ای دیگر از قول سزان نقل کرد: «من به چیزی از پیش تعیین‌شده تحقق نمی‌دهم». دسته‌ی دوم از هنرمندان اراده‌ی خود را به اثر تحمیل می‌کنند. مثلاً جان کانستبل اعتراف کرده است: «من هرگز در طول زندگی‌ام چیز زشتی ندیده‌ام». یعنی او نخواسته بود تا چیز زشتی ببیند.[۲۰]

بخش سوم کتاب ***فلسفه‌ی هنر*** لوکاچ درباره‌ی تاریخیگری، و نیز نگرش غیرتاریخی و «بی‌زمان» به هنر است. لوکاچ نخست به این نکته پرداخت که هر اثر هنری بالقوه جاودانه است. این بیانِ زمان‌مندِ واقعیتِ زنده، توان باقی ماندن دارد. از این رو اثر هنری می‌تواند «ارزشِ حقیقت» را بیابد. ارزش زمان‌مند اثر، به گونه‌ای متناقض‌نما ارزشی برای آن فراهم می‌آورد که بیرون زمان جای می‌گیرد، و «فرازمان» است. نسبت اثر با زمانه‌اش از موقعیت مشخص هنرمند می‌گذرد، اثر با امکان طرح شدن در هر زمانه‌ای، یعنی با «نوشدن» در روزگاران آینده، موقعیتی فراتر از زمان می‌یابد.[۲۱] نوآوری، این‌سان، با مفهوم وحدت درونی عناصر اثر همراه می‌شود. این وحدتی نیست که یک بار و برای همیشه تعیین شود، بل در زمانه‌های متفاوت به گونه‌هایی دیگر باز طرح می‌شود. «نوآوری مفهومی است به طور کامل زمان‌مند و تاریخی».[۲۲] آنچه اثری را نو جلوه می‌دهد «***تصویر تاریخی***» است. منش زمان‌مند اثر، تاثیری است که می‌گذارد، و نه تاثیری که مولف از دوران خود گرفته است. لوکاچ در تائید گفته‌ی خود کلامی از هوسرل را نقل کرد. فیلسوف در جدل با زیگوارت در نخستین مجلد ***پژوهش‌های منطقی*** گفته بود که باور به اعتبار اثر به دلیل ذهنیت هنرمند، درست مثل این می‌ماند که بگوییم قانون جاذبه‌ی عمومی پیش از نیوتون وجود نداشته است.[۲۳] واقعیت این است که اثر هنری ارزشی فراتر از موقعیت زمانی ــ مکانی پدیدآمدنش می‌یابد.[۲۴] می‌توان به گونه‌ای دیگر به منش فرازمانی اثر دقت کرد. سوفوکل یا کرنی در نمایش‌های خود از «درگیری‌هایی انسانی که اعتبار جهانشمول دارند» یاد کرده‌اند، رویارویی‌هایی که به نظر می‌رسد همواره وجود داشته‌اند، و همیشه نیز باقی خواهند ماند. اما لوکاچ می‌گوید که این

20- *ibid*, pp 156-157.

21- *ibid*, p 160.

22- *ibid*, p 160.

23- E. Husserl, *Recherches logiques*, tra. H. Elie, A. L. Kelkel er R. Scherer, Paris, 1990, vol 1, p 141.

24- Lukacs, *Philosophie de l'art*, p 163.

اشتیاق به جاودانگی یک دوران مشخص تاریخی است که آثار پیشینیان را جاودانه، و با اعتبار جهانشمول معرفی می‌کند،[۲۵] وگرنه هر اثری از جدالی خبر می‌دهد که می‌تواند «منش فرازمانی» داشته باشد.

جاودانه نمودن یک درونمایه به تجربه‌ی واقعیت زنده باز می‌گردد، و نه به موقعیت ذهنی یا روانی مولف که در تاریخ یا در موقعیت زمانی ــ مکانی مشخص جای گرفته است. شناخت منش فرازمانی اثر هنری باید از راه تحلیل «سویه‌ی ابژکتیو و ساختار اثر» آغاز شود.[۲۶] لوکاچ با لحنی که پیشگویی لحن فرمالیست‌های روسی بود، گفت که ما باید بتوانیم درونمایه‌های اثر هنری را به یاری روش بیان و ساختار اثر بشناسیم. فقط در این حالت درونمایه‌ها بازتاب تجربه‌ی واقعی واقعیت زنده محسوب خواهند شد. سپس لوکاچ نکته‌ی تازه‌ای را پیش کشید و نوشت که برای شناخت موقعیت زمان‌مند اثر هنری راه درست توجه به وابستگی‌ها و رابطه‌ی شکل آن با شکل‌های ممکن هم‌روزگار آن است، نه توجه به نسبت شکل آن با محتوایش. در این حالت بسیاری چیزها که پیش‌تر به نظر ما وحدت می‌آمد، به دوگانگی و تضاد تبدیل می‌شوند. به دلیل همین توجه به شکل، رویکرد ***پدیدارشناسانه‌ی لوکاچ*** به حکم فیدلر نزدیک شد که «هنر وجود ندارد، هنرها وجود دارند».[۲۷] باز به دلیل همین نسبت بود که او نوشت: «ایده‌ی اثر هنری، به ایده‌ی شکل خاص اثر هنری تبدیل می‌شود». از این رو ما می‌توانیم دستکم به عنوان یک امکانِ آرمانی «جامعه‌شناسی هنرها» را متصور شویم که نظریه‌ی امکاناتِ بیان در تحقق تاریخی آن‌هاست. قانون‌های این جامعه‌شناسی مشروط کردن‌ها و محدود کردن‌هاست، و «به این دلیل قانون‌هایی است منفی».[۲۸] سخن از وجه منفی، یعنی نیروی محدود کردن، و تدقیق معنایی. از این رو لوکاچ جامعه‌شناسی هنر به معنای مطلق واژه‌ی هنر را در نظر ندارد، بل می‌خواهد تا موقعیت تاریخی، و از این رهگذر اجتماعی هنرهایی خاص را بشناسد. همین اصرار به نسبی کردن بحث، جنبه‌ی نو و امروزی کار لوکاچ در ***فلسفه‌ی هنر*** است. بارها در رویارویی با اثر هنری این پرسش پیش می‌آید که چگونه می‌توان شکل متعیّن اثر را شناخت، و آن را از «منافع و برداشت‌های شخصی» مستقل نگه داشت. لوکاچ نوشت که هر چند ما همیشه ادعای شناخت اثر در «موقعیت‌های انفرادی» آن را داریم، اما آن را تاریخی یا در زمان می‌یابیم. پس اثر را به

25- *ibid*, p 168.

26- *ibid*, p 174.

27- *ibid*, p 190.

28- *ibid*, p 153.

«ادراک دوران» و مهمتر به «مساله‌ی ذوق» باز می‌گردانیم.[۲۹] و حق با کانت بود که می‌گفت: «به هیچ وجه ممکن نیست اصل ابژکتیوی برای ذوق بیابیم».[۳۰]

اثر هنری در فراشد دریافت مدام نو می‌شود، و باید بتوان این نو شدن را از دیدگاه ارزش‌های خود اثر مطرح کرد. نوآوری چون از دیدگاه مخاطب اثر مطرح شود، همچون توانایی خاص، مشخص و زمان‌مند جلوه می‌کند. اما چون از دیدگاه خود اثر پیش کشیده شود «ارزشی زیبایی‌شناسانه» می‌یابد. جز این، هر حالت دیگری از اهمیت«تجربه‌ی خود مخاطب» خبر می‌دهد، و نه از «تجربه‌ی واقعیت زنده که در اثر متبلور شده است».[۳۱] همواره بی‌زمانی اثر در تقابل با زمان‌مندی آن قرار می‌گیرد. تنها اثری که در هر زمانه به‌گونه‌ای تازه دانسته و شناخته شود، می‌تواند باقی بماند. یعنی فقط آن اثری که با دوران خود فاصله بگیرد، با دوران دیگری ارتباط برقرار خواهد کرد. چنین اثری همواره معضل‌های هر دوران را چنان کلی می‌نمایاند، که گویی راه به فهم گوهر نکته‌ی مورد بحث برده است. لوکاچ نوشت که نمایش **هملت** شکسپیر از این رو جاودانه شده است. هملت کسی است که نمی‌تواند کارش را پیش ببرد، و سرانجام آن را با مرگی «تصادفی» به آخر می‌رساند. این ناتوانی مردم روزگار و دوره‌های تاریخی است، که نمایش شکسپیر را جاودانه می‌نمایاند. شکسپیر شکل درستی را یافته که منطق این بی‌تصمیمی را جلوه‌گر می‌کند. لوکاچ از قول شوپنهاور نیز نقل کرد که «اثر هنری به ما زندگی و چیزها را چنان که در واقعیت وجود دارند می‌نمایاند، و نیز چنان که نتوانند در پس حجاب تصادف‌های ذهنی و عینی پنهان شوند. کار هنر است که این حجاب را بردارد». پس هنر «هدف خود را یاری دادن به آگاهی از ایده‌ی جهان اعلام می‌کند». ازاین رو به حکم شلینگ باز می‌گردیم که زیبایی و حقیقت یکی هستند.[۳۲] لرد بایرون در شعری می‌پرسد: «آیا کوهسار، امواج و آسمان، بخشی از من، و از روح من نیستند؟ همان‌سان که من بخشی از آن‌هایم؟». لوکاچ کوشید تا این «دیدگاه اسطوره‌ای» را شرح دهد، اما خود در پایان گفت که هر شکل هنری زمان‌مند و وابسته به مکان است. منش اسطوره‌ای اثر فقط تا آنجا درست است که چون حقیقتی تام در خود وجود داشته باشد. اما در ارتباط و تاویل ما ناگزیر از اسطوره دور می‌شویم.

29- *ibid*, p 209.

30- E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, ed. F. Alquié, Paris, 1989, pp 234-235.

31- Lukacs, *Philosophie de l'art*, p 213. 32- *ibid*, p 221.

سپس لوکاچ به مبحث شکل بازگشت و نوشت: «شکل اثر هنری سفری است به سوی هدفی.»[۳۳] نه هدفی از پیش به دقت مشخص، بل هدفی چون حد یک منحنی. از این رو اثر پیش نمی‌رود، بل می‌ایستد، و بازمی‌گردد. راه بازگشت یا Heimfinden نسبت اثر با اندیشه‌های دورانش را نشان می‌دهد. در پایان بحث لوکاچ به نظری اشاره کرد که در کارهای بعدی خود او، و فرمالیست‌ها، نقش مرکزی یافت: تمامی آثار بزرگ هنری ویرانگر سنت‌های پیشین بودند.[۳۴] هنر تلاش برای یافتن هماهنگی است. گاه هنرمند می‌پندارد که هماهنگی را به چنگ آورد است، اما همواره تکامل بعدی هنر نشان داده که آنچه هنرمند هماهنگی پنداشته بود، جز چندگانگی نبود. چون برداشت از هماهنگی، مثل هر چیز دیگر دگرگون می‌شود. پس راهی پیش‌پای هنرمند نمی‌ماند جز این که «هماهنگی»، یا بهتر بگوییم پندار آن را در آثار پیشینیان خود ویران کند.

33- *ibid*, p 222.

34- *ibid*, p 231.

کتاب‌شناسی درس دهم

۱. آثار ادبی لوکاچ به زبان فارسی

از نخستین دوره‌ی زندگی فکری لوکاچ، هنوز کتابی به فارسی ترجمه نشده است، اما شماری از آثارش درباره‌ی رآلیسم، یعنی نوشته‌های دورانی که از نظر سیاسی با حکومت شوروی همراه شده بود، ترجمه شده‌اند، دو نمونه از مهمترین آن‌ها:

گ. لوکاچ، ***معنای رئالیسم معاصر***، برگردان ف. سعادت، تهران، ۱۳۴۹.

گ. لوکاچ، ***سیر در رئالیسم اروپایی***، برگردان ا. افسری، تهران، ۱۳۷۳.

دو کتاب درباره‌ی لوکاچ به فارسی ترجمه شده است:

ا. جورج، ***جورج لوکاچ***، برگردان ع. فولادوند، تهران، ۱۳۷۲.

ج. لیشتهایم، ***لوکاچ***، برگردان ب. باشی، تهران، ۱۳۵۱.

مقاله‌ای نیز در مورد نظریات هنری او منتشر شده:

ج. استاینر، «گئورگ لوکاچ و پیمان او با شیطان»، برگردان ع. فولادوند، **نگاه نو**، ۱۲، بهمن و اسفند ۱۳۷۱.

۲. آثاری از لوکاچ درباره‌ی زیبایی‌شناسی

اینجا از حجم عظیم آثار لوکاچ در زمینه‌ی هنر و ادبیات، صرفاً برگزیده‌ای آورده‌ام. می‌توانید در برگردان فارسی کتاب ا. جورج که در بالا از آن یاد شد، کتابنامه‌ی سودمندی بیابید. برگردان فرانسوی متن کامل ***فلسفه‌ی هنر*** **۱۹۱۴-۱۹۱۲** به شرح زیر چاپ شده است:

G. Lukacs, *Philosophie de l'art, (1912-1914),* tra. R. Rochlitz et A. Pernet, Paris, 1981.

کتاب زیر مهمترین اثر لوکاچ در واپسین دوران کار فکری اوست:

G. Lukacs, *Die Eigenart des Ästhetischen, Werke,* B11, 12, Berlin, 1963.

برگزیده‌ای که در آن مقدمه‌ی کتاب بالا آمده، مشخصات زیر را دارد:

G. Lukacs, *Textes,* ed. C. Prevost, Paris 1985.

کتاب‌های زیر از مهمترین آثار لوکاچ در زمینه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی هستند:

G. Lukacs, *Soul and Form,* tra A. Bostock, London, 1974.

G. Lukacs, *The Theory of Novel,* tra A. Bostock, London, 1971.

G. Lukacs, *Essays on Thomas Mann,* tra. S. Mitchell, London, 1964.

G. Lukacs, *Goethe and His Age,* tra. R. Anchor, London, 1968.

G. Lukacs, *Writer and Critic,* tra. A. Kahn, London, 1970.

G. Lukacs, *The Historical Novel,* tra. H. and S. Mitchell, London, 1962 (1981).

برگزیده‌ی نامه‌های جوانی لوکاچ یاری زیادی به درک فلسفه‌ی هنر او می‌کند:

G. Lukacs, *Correspondance de jeunesse 1908-1917,* tra. E. Fekete et E. Karadi, Paris, 1981.

کتاب زیر متن چهار گفتگوست با لوکاچ در سال ۱۹۶۷، که اشارات مهمی به هنر دارد:

G. Lukacs, *Conversation With Lukacs,* ed. T. Pinkus, London, 1974.

۳. برگزیده‌ای از کارهای فلسفی و سیاسی لوکاچ

مجموعه مقاله‌های ***تاریخ و آگاهی طبقاتی*** مهمترین کار لوکاچ در این زمینه است:

G. Lukacs, *History and Class Conciousness,* tra. R. Livingstone, London, 1971.

سه کتاب زیر روشنگر دیدگاه فلسفی لوکاچ هستند:

G. Lukacs, *The Ontology of Social Being, Hegel,* tra. D. Fernbach, London, 1978.

G. Lukacs, *The Ontology of Social Being, Marx,* tra . D. Fernbach, London, 1978.

G. Lukacs, *The Young Hegel,* tra. R. Livingstone, London, 1975.

۴. درباره‌ی لوکاچ

کتابی درباره‌ی شکل‌گیری اندیشه‌ی لوکاچ و چگونگی حرکت فکری او به سوی مارکسیسم:

A. Arato and P. Breines, *The Yong Lukacs and the Origins of Western Marxism,* New York, 1979.

کتاب زیر نیز به دگرگونی فکری لوکاچ جوان پرداخته، و مورد خاص لوکاچ را به عنوان

نمونه‌ای بررسی کرده تا به نظریه‌ای در مورد روشنفکر امروز دست یابد:

M. Lowy, *Pour une sociologie des intellectuels revoletionnaires,* Paris, 1976.

کتاب زیر چشم‌اندازی از تمامی مراحل کار فکری لوکاچ می‌سازد:

G. H. R. Parkinson, *Georg Luckacs,* London, 1977.

رساله‌ی زیر همراه شده با کتاب‌نامه و زندگی‌نامه‌ی لوکاچ:

I. Meszaros, *Lukacs' Concept of Dialectic,* London, 1972.

مقاله‌ی آینس هلر روشنگر نکته‌های مهمی از کار لوکاچ به عنوان ناقد و زیبایی‌شناس است:

A. Heller, "Lukacs' Aesthetics", in *The New Hungerian Quarterly,* 24, 1966.

کتاب زیر مجموعه مقاله‌های مهمی است درباره‌ی تاریخ و آگاهی طبقاتی:

I. Meszaros ed, *Aspects of History and Class Conciousness,* London, 1971.

۵. برگزیده‌ای از آثار گلدمن

کتاب زیر در نسبت اندیشه‌های لوکاچ و هیدگر نوشته شده است:

L. Goldmann, *Lukacs et Heidegger,* Paris, 1973.

در آثار لوسین گلدمن در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی، کتاب زیر نقش درآمدی راهگشا دارد:

L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman,* Paris, 1964(1986).

کتاب بالا به فارسی نیز منتشر شده است:

ل. گلدمن، ***جامعه‌شناسی ادبیات***، برگردان م. پوینده، تهران، ۱۳۷۱.

دو کتاب زیر اساس بینش گلدمن را روشن می‌کنند:

L. Goldmann, *Le dieu caché,* Paris, 1956(1989).

L. Goldmann, *Scienc humaimes et philosophie,* Paris, 1952(1978).

۶

هنر و مدرنیته

درس یازدهم

۱. مدرنیسم از نظر آدورنو

۲. نقد آدورنو از زیبایی‌شناسی

درس دوازدهم

۱. دگرگونی در شناخت زیبایی هنری از نظر بنیامین

۲. دگرگونی در زمینه‌ی اثر از نظر برشت و بنیامین

۳. زمینه‌ی اجتماعی هنر از نظر مارکوزه

درس یازدهم

۱. مدرنیسم از نظر آدورنو

درس امروز ما درباره‌ی یکی از مهمترین مباحثی است که در سده‌ی بیستم در زمینه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی عنوان شد. این بحث را فیلسوف آلمانی تئودور. و. آدورنو پیش برد، که در تمامی دوره‌های کار فکری خود در مورد هنر و زیبایی اندیشید و نوشت. به طور خاص کتابی که او در پایان زندگی‌اش به نام ***نظریه‌ی زیبایی‌شناسی*** نوشت، از شاهکارهای اندیشه‌ی فلسفی روزگار ما محسوب می‌شود. آدورنو به زمینه‌ی تاریخی و اجتماعی هنر توجه کرد، اما خواهید دید که این رویکردش چندان شباهتی با مواضع مارکسیست‌های سنتی و راست‌کیش نداشت.

آدورنو مهمترین و داناترین مدافع مدرنیسم هنری و در عین حال از سرسخت‌ترین ناقدان مدرنیته بود. این نکته نباید اسباب شگفتی شود، چون بیان منش دوگانه‌ای در آثار او نیست. او از همان آغاز کارش ثابت کرد که مدرنیسم و هنر مدرن خود نقدی است از تمامی جلوه‌های زندگی مدرن و به ویژه از خردباوری مدرنیته. آدورنو از بنیان‌گذاران و نظریه‌پردازان اصلی مکتب فرانکفورت بود و در ایجاد «نظریه‌ی انتقادی» یعنی بنیان فکری و نظری آثار ناقدان این مکتب نقش مهمی داشت. ماکس هورکهایمر دوست و همکار آدورنو که رئیس انجمن پژوهش‌های اجتماعی دانشگاه فرانکفورت بود (و نام مکتب هم از اینجا آمده است) در مورد این نظریه مقاله‌های معتبری در نشریه‌ی انجمن منتشر کرد، در نگارش بسیاری از آن‌ها از یاری فکری آدورنو برخوردار بود. هورکهایمر نظریه‌ی انتقادی را در تقابل با نظریه‌ی سنتی قرار داد، و استدلال کرد که نظریه‌ی سنتی دیدگاهی پوزیتیویستی، و توجیه‌گر نظام موجود، اتخاذ می‌کند، و به نظم طبیعیِ زندگی اجتماعی باور می‌آورد. این نظریه به داده‌های مورد بررسی ارزشی مطلق می‌دهد، و تبار

و منش اجتماعی آن‌ها را به نام ضدیت علم باارزش انکار می‌کند. نظریه‌ی سنتی به سرکوب شکل‌گرفته از خردباوری ابزاری و صوری مشروعیت می‌بخشد، و در ژرفای خود غیرعقلانی است. غیرعقلانی است که جهان عقلانی چنین ویرانگر و خشن باشد، سایه‌ی سودطلبی، اختناق و اردوگاه‌ها بر آن افتاده باشد، و نیازها و توانایی‌های انسانی را چنین سرکوب کند. نظریه‌ی انتقادی، برعکس، ریشه‌های دگرگونی اجتماعی را در نظر می‌گیرد، و به یاری دیالکتیک نگرشی همه‌جانبه به تمامیت آن دگرگونی‌ها دارد.[۱] نظریه‌ی انتقادی هم نقدی به جامعه است، و هم نقدی به نظام‌های دانایی متفاوت. این نظریه را در نقادی‌هایش به فرهنگ، پوزیتیویسم، و حتی به مارکسیسم می‌توان شناخت. آدورنو در تمام دوران فعالیت روشنفکرانه‌ی خود نظریه‌ی انتقادی را تکامل داد. او بنا به همین نظریه، با برداشت مکانیکی از نسبت روبنا و زیربنا، که میان بسیاری از مارکسیست‌ها پذیرفته شده بود، مخالفت کرد. نوشته‌های او در دور کردن اندیشگران مکتب فرانکفورت از تفسیر جزمی و «رسمی» بینش مارکس در مورد نسبت هنر و تکامل اجتماعی نقش مهمی داشت. به عنوان نمونه‌ای از تاثیر این تفسیر بر کار نویسندگان مکتب فرانکفورت، گزارش یا کارنامه ده‌ساله‌ی انجمن پژوهش‌های اجتماعی سندیت دارد. در این گزارش، هنر صرفاً رمزگان بیانی آن چیزی دانسته شده که «در جامعه جریان دارد».[۲] آدورنو بسیار کوشید تا این ساده‌انگاری را کنار گذارد، او نه فقط در مورد تفسیر نادرستِ مارکسیسم راست‌کیش هشدار داد، بل تلاش کرد تا همکارانش را از در افتادن به ورطه‌ی برداشت قدیمی «علم اجتماعی» پرهیز دهد، و مقصودش همان Geistwissenschaften مرسوم در محیط دانشگاهی آلمان، در پایان سده‌ی پیش، بود که تاریخ فکری و فرهنگی را در حد بازتاب زندگی اجتماعی خلاصه می‌کرد. همراه با آدورنو، هورکهایمر که پایان‌نامه‌ی دانشگاهی‌اش را درباره‌ی ***سنجش نیروی داوری*** کانت نوشته بود از «امید مشترک افراد انسان» در کنش زیبایی‌شناسی بحث می‌کرد، و چند سال بعد نیز همین نظر را با همین واژگان در مقاله‌ی مهم خود «هنر و صنعت فرهنگ» (۱۹۴۱) آورد. بعدها آدورنو در مقاله‌هایش درباره‌ی پروست و والری بر این نکته تاکید کرد که اثر هنری هم از روح سوبژکتیو آفریننده مایه می‌گیرد و هم از روح ابژکتیو جهان، و هنر نمی‌تواند فقط از «ایده‌ی افلاطونی جان هنرمند» آغاز شود، یا

1- M. Horkheimer, *Thérorie traditionelle et théorie critique*, tra. C. Maillard, Paris, 1974.

2- M. Jay, *The Dialectical Imagination*, New York, 1974, p 172.

مایه گیرد. البته او از سوبژکتیویسم مطلق نیز تا همین حد گریزان بود، و در مقاله‌ای درباره‌ی کیرکه‌گارد نوشته بود که سوبژکتیویسم بیانی است از «شیئی‌شدگی». نکته‌ی مهم در کار آدورنو این است که نشان داد ایدئولوژی در خود غیرحقیقی و کاذب نیست، بل تظاهر آن، یعنی آنجا که با واقعیت ارتباط می‌یابد، کاذب است.[۳] در مجموعه‌ای از مقاله‌های آدورنو با عنوان **منشورها** می‌خوانیم که اثر هنری موفق آن نیست که به خوبی تضادهای ابژکتیو را نشان دهد، یا راه‌حلی برای آن‌ها پیشنهاد کند، بل آن است که به روشنی نشان دهد در ساختار خودش نیز تضادهای حل‌ناشدنی وجود دارند[۴] هنر همواره بیانگر فشارهایی است که از سوی نهادها و سنت‌ها وارد می‌آید، و آن فشارها را در پیکر تضادهای حل‌ناشدنی آشکار می‌کند. آدورنو در ***درآمدی به جامعه‌شناسی موسیقی*** نوشت: «نسبت اثر هنری با جامعه، قابل قیاس است با مفهوم موناد لایب‌نیتس. اثر هنری و به ویژه اثر موسیقایی که بسیار دور از مفاهیم است، بی‌روزنه‌ای به جامعه، یعنی بدون آگاهی از آن، تبدیل به بیانگرش می‌شود، بی‌آنکه به گونه‌ای ثابت و ضروری با این نیاز همراه باشد».[۵] اهمیت کار آدورنو در این است که همواره کوشید تا حدود این بیانگری را کشف کند. به عنوان مثال هنگامی که او از «دلهره‌ی اکسپرسیونیستی» دفاع می‌کرد، دلیل دفاعش را در «بیانگری درست دلهره‌ی زندگی در جامعه‌ی مدرن» معرفی می‌کرد. همین نکته را بارها در مورد موسیقی شوئنبرگ نیز توضیح داد.

شماری از مهمترین نوشته‌های آدورنو درباره‌ی هنر، به طور خاص در مورد موسیقی است. او کتابی دارد به نام ***فلسفه‌ی موسیقی مدرن***، و کتاب‌هایی درباره‌ی گوستاو ماهلر، ریشارد واگنر، آلبان برگ، و مقاله‌های بسیاری نیز درباره‌ی موسیقی نوشته است که در چندین مجلد به چاپ رسیده‌اند. خود آدورنو شاگرد آرنولد شوئنبرگ بود، با آنتون وبرن و آلبان برگ آشنایی داشت، به خوبی پیانو می‌نواخت و قطعاتی نیز به شیوه‌ی دوازده تنی شوئنبرگ برای سازهای مجلسی نوشته بود. توماس مان در نوشتن رمان ***دکتر فاستوس*** از همکاری او در زمینه‌ی موسیقی برخوردار بود. به نظر آدورنو موسیقی در ساختار خود تضادهای اجتماعی را بازمی‌تابد. تمایز اصلی در بیان امروزی موسیقایی میان موسیقی سبک و موسیقی کلاسیک نیست. تفاوت میان آن موسیقی است که برای بازار ساخته

3- T. W. Adorno, *Prismes,* tra. G. et. R. Rochlitz, Paris, 1986, p 22.

4- *ibid,* pp 22-23.

5- T. W. Adorno, *Introduction to the Sociology of Music,* tra. E. B. Ashton, New York, 1976, p 211.

می‌شود، و آن موسیقی که به این هدف ساخته نمی‌شود. در اساس خود موسیقی چیزی بیرون از خود را معرفی نمی‌کند. به دعا و بازی بیشتر شبیه است تا به نقاشی و نگارش. موسیقی بازاری این اصل را نقض می‌کند، و در حکم ارجاعی است به مفاهیمی (معمولاً ساده‌گرا) بیرون از خود. در کتاب *فلسفه‌ی موسیقی مدرن*، آدورنو میان کار دو موسیقی‌دان مشهور دورانش تفاوت گذاشت، از موسیقی شوئنبرگ دفاع کرد، و به موسیقی ایگور استراوینسکی تاخت. به نظر او شوئنبرگ با موسیقی آتونال، و بعد با موسیقی دوازده تنی خود تضادهای درونی و ساختاری را حل‌ناشدنی معرفی می‌کرد، و به واقعیت موسیقایی همان سویه‌ی هراس‌آوری را می‌بخشید که از واقعیت اجتماعی برمی‌آید. از این رو موسیقی‌اش بیانگر از خودبیگانگی انسانی شد، و نه آفریننده‌ی پندار واقعیتی کامل و به پایان رسیده. شوئنبرگ نشان داد که واقعیت ناب نیز همچون زبان ناب وجود ندارد. موسیقی او از شنونده می‌طلبد که به گونه‌ای خودانگیخته، ذات حرکت درونی را بیآفریند، و از او می‌خواهد که صرفاً به لذت شنیداری ناشی از تعمق بسنده نکند، بل خود به پراکسیس و آفریدن بپردازد.[۶] به گمان آدورنو هیچ یک از این نکته‌ها در مورد موسیقی استراوینسکی صادق نیست. اینجا با موسیقی‌ای «ابژکتیو»، به معنای موسیقی‌ای غیرشخصی روباروییم. آدورنو ابژکتیویسم این موسیقی را «نئوکلاسیک» می‌خواند. کارهای استراوینسکی (و به درجه‌ای کمتر آثار پل هیندمیت) بازگشتی است محافظه‌کارانه به موسیقی تونال. این‌ها آثاری هستند که با «سنت» موسیقایی غیرنقادانه روبرو می‌شوند. این موسیقی در خود، انکار تضادها و ازخودبیگانگی زندگی مدرن است. ستایشگر موقعیت ابتدایی و تجربه‌ی ابتدایی است، و آن را با «موقعیت طبیعی» سرمایه‌داری یکی می‌نمایاند. آدورنو تا آنجا پیش رفت که نوشت این ابژکتیویسم موسیقایی، و پندار دستیابی به کل ارگانیک که در آن نهفته، بیانِ فاشیسم است. آدورنو تا حدودی همین تمایز را میان موسیقی کورت وایل و هانس آیسلر نیز یافت. آیسلر جدا از ایدئولوژی چپ‌گرای آثارش گونه‌ای کلیت دروغین می‌سازد، ابژکتیویست و در نتیجه محافظه‌کار است، اما وایل به دلیل «روش مونتاژ قطعه‌ها» که به کار می‌گیرد، گاه به کارهای مکتب شوئنبرگ نزدیک می‌شود. یعنی ساختار موسیقایی کارهایش بیان ناکاملی، و واقعیت‌های متناقض زندگی مدرن است.

6- T. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique,* tra. H. Hilderbrand, Paris, 1979. Adorno, *Prismes,* p 136.

در نوشته‌های آدورنو در مورد موسیقی، آنچه درباره‌ی موسیقی جاز نوشته بحث زیادی برانگیخته است، و در شناخت نظر او در مورد «صنعت فرهنگ» اهمیت دارد. یکی از این مقاله‌ها «درباره‌ی جاز» نام دارد که نخستین بار در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۳۰ نوشته، و در سال ۱۹۵۳ کامل شد، و در مجموعه‌ی *منشورها* نیز منتشر شده است. در مقاله‌ی مورد نظر و در سایر نوشته‌های آدورنو در مورد موسیقی می‌خوانیم که جاز فقط پندار آزادی را می‌آفریند، اما به رهایی راستین انسانی و اجتماعی کاری ندارد. تمامی بداهه‌نوازی‌ها در موسیقی جاز به تکرار شکل‌های از پیش تعیین‌شده باز می‌گردند، و سرانجام تصور دروغینی از بازگشت به طبیعت می‌آفرینند، در حالیکه خود این موسیقی زاده‌ی کنش‌ها و شگردهای اجتماعی است. عناصر قومی و طبیعی‌اش سازنده‌ی گونه‌ای از ابژکتیویسم ابتدایی است. درست همچون آثار استراوینسکی و هیندمیت. یادآوری کنم که استراوینسکی قطعاتی براساس قاعده‌های جاز ساخته که در آن‌ها اساس این شکل موسیقایی را به کار گرفته است، مشهورترین این قطعه‌ها عبارتند از *رگتایم برای یازده ساز، اکتور برای سازهای بادی و کنسرتو ابونی*. به نظر آدورنو جاز موسیقی‌ای است پایان یافته که نه ظرفیت تکامل دارد و نه هیچ آینده‌ای. همین که سرانجام نیازمند پیانو، این «ساز طبقه‌ی متوسط اروپایی» شده کارش را مضحک‌تر می‌نمایاند. جاز تکرار اسطوره‌ای را جایگزین تکامل زمانمند اثر کرده است، تکاملی که به گفته‌ی کانت مشخصه‌ی فردیت مدرن است. از این رو جاز بی‌هویت، و فقط در حکم موسیقی پس‌زمینه است، یعنی به عنوان موسیقی فیلم، و رقص در بارها و رستوران‌ها مورد استفاده دارد، اما در هنگام شنیدن مستقیم، در سالن کنسرت خسته‌کننده از کار در می‌آید. شنونده گرفتار «پذیرش مازوخیستی» می‌شود، و از آنچه آدورنو «پراکسیس موسیقایی» نامیده، دور می‌شود. پراکسیس موسیقایی یعنی نقش شنونده در ساختن شکل موسیقایی از راه پیش‌بینی آینده‌ی قطعه، که در موسیقی آتونال و دوازده تنی معمولاً جنبه‌ی دشوار آن امکان درگیری ذهنی شنونده با ساختار دگرگونی‌پذیر را بیشتر می‌کند. موسیقی جاز حتی در بداهه‌نوازی‌ها امکان پیش‌بینی درست را فراهم می‌آورد، و موجب رضایت خاطری در شنونده می‌شود که از هماهنگی با ساختاری دگرگون‌ناشدنی، پس از تسلیم مخاطب اثر به فرض طبیعی بودن اثر، و از اینجا قبول ساختاری جاودانه برمی‌خیزد. از این روست که جاز موسیقی پذیرا و عمیقاً محافظه‌کاری است. ایراد مهم دیگری که آدورنو به جاز گرفت این بود که جاز تصوری دروغین از تمامیت می‌آفریند. این ایرادی است که آدورنو به موسیقی واگنر هم گرفت، و چند سال

بعد نیز همین ایراد را متوجه موسیقی عامیانه، یعنی ترانه‌های بازاری کرد. موسیقی عامیانه بیشتر بیان رویکردی نادرست است به موسیقی. این موسیقی نه فقط سازنده‌ی «تمامیت دروغین» بل بیان وابستگی کامل تولید فرهنگی به بازار است. اساس آن استوار است به نظم و آرایش قطعه‌ها و نه کنش آفریننده و «ساختن». جاز هم چون سینما وابسته است به نظام «ستاره‌ها» (لویی آرمسترانگ، بنی گودمن و...). آدورنو معتقد بود که این نظام ستاره‌سازی در مورد موسیقی «کلاسیک» نیز بارها بیش از گذشته وجود دارد، به عنوان مثال شهرت رهبر ارکستر مشهور آن دوران آرتورو توسکانینی، یا خوانندگان اپرا، یا حتی نوازندگان چیره‌دست را مثال می‌آورد. آدورنو حتی در مورد سازهای موسیقایی نیز این نظام را کاراً می‌یافت، همچون شهرت ویولون‌های استرادیواری. مثال دیگر آدورنو در مورد از شکل افتادن عادت‌های شنیداری، منش «متظاهرانه‌ی» به کنسرت و اپرا رفتن بود.

حتماً متوجه شده‌اید که در مباحث آدورنو درباره‌ی موسیقی، آنچه امروز به واکنش یا دریافت یا پذیرش اثر هنری از جانب مخاطب خوانده می‌شود، چقدر مهم است. برجسته‌ترین نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی دریافت چون هانس روبر یاس نیز به این جنبه از کار آدورنو توجه کرده‌اند. در واقع، این یکی از «امروزی‌ترین» جنبه‌های کار اوست. البته توجه به پذیرش مخاطب میان نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت بی‌سابقه نیست. در دهه‌ی ۱۹۳۰ لئو لوونتهال بر اهمیت برداشت‌های خوانندگان آلمانی آثار داستایفسکی تاکید کرده بود. او با بررسی بیش از هشتصد کتاب و مقاله‌ی آلمانی که درباره‌ی نویسنده‌ی روس نوشته و منتشر شده بود، به این نتیجه رسیده بود که خواننده‌ی آلمانی، ناامیدی داستایفسکی از دستیابی به زندگی اجتماعی بهتر را درک می‌کرد، و در نفرتش از رادیکالیسم سیاسی و اجتماعی با او شریک بود.[۷]

اکنون باز از شما می‌خواهم که به دلایل آدورنو در رد موسیقی جاز بیشتر دقت کنید، چون او اساس منطق خود علیه این موسیقی را، در مورد تمامی آثار هنری‌ای به کار برد که «برای بازار ساخته می‌شوند». آدورنو هنرهایی را که بنا به چنین سازوکاری شکل گرفته‌اند «هنر توده‌ای» می‌خواند، و آن‌ها را در مقابل هنر مدرن قرار می‌داد. هنر توده‌ای در مجموعه‌ای شکل می‌گیرد که آدورنو آن را «صنعت فرهنگ» نام داده است. پیشینه‌ی کاربرد این واژه در آثار او به کتابی بازمی‌گردد که همراه با ماکس هورکهایمر به سال

7- Jay. *op. cit*, pp 137-138.

۱۹۴۴ در کالیفرنیا نوشت، و چهار سال بعد در آمستردام منتشر کرد، و سال‌ها به صورت کتابی ناشناخته باقی ماند. این کتاب **دیالکتیک روشنگری** نام داشت و امروز از جمله کارهای مهم فلسفی این سده شناخته می‌شود. در این کتاب دو نویسنده‌ی متفکر کوشیدند تا ناتوانی خردباوری مدرن را در حل دشواری‌هایی که خود آفریده است، نشان دهند، و نیز بر بازگشت شکل‌های اسطوره‌ای در متن تفکر مدرن انگشت گذاشتند. صنعت فرهنگ یکی از سرفصل‌های مهم بحث آن‌ها در این کتاب است که به نظر نویسندگان بیانگر کامل ازخودبیگانگی مدرن محسوب می‌شود.[8] خود آدورنو سال‌ها بعد گفت که او و هورکهایمر اصطلاح «صنعت فرهنگ» را به خاطر «دلالت ضد پوپولیست» آن برگزیدند، و خواستند تا موقعیت فرهنگی غیر خودانگیخته و شیئی شده، یعنی «بربریتی استیلیزه» را نشان دهند. آدورنو نوشت که مفهوم «غاییت بدون هدف» کانت اینجا تبدیل شده به «بی‌هدفی تمام غایت‌ها»، و هر هدفی بدل شده به «هدفی که بازار آن را تعیین می‌کند». به گفته‌ی مارکس تولید سرمایه‌داری فقط برای نیاز، ماده نمی‌آفریند، بل برای ماده نیز نیاز می‌سازد. به نظر آدورنو همین نکته در مورد تولید صنعت فرهنگ نیز راست است. آثار هنری این صنعت نیازهایی ناهمخوان با امکان رهایی آدمی می‌آفرینند. بنا به همان منطق آشنای بت‌وارگی کالاها، محصول صنعت فرهنگی نیز به دنیایی باژگونه شکل می‌دهد. جهانی که در آن سلطه‌ی سرمایه توجیه می‌شود. یعنی سازماندهی سرمایه‌دارانه‌ی تولید بخردانه و جاودانه می‌نماید، و فرهنگ نقش بزرگتر و مدام بیشتری در غیرانسانی کردن مناسبات اجتماعی می‌یابد. آدورنو به دنبال بحث **دیالکتیک روشنگری** در مقاله‌هایی که یکی از مهمترین آن‌ها «درباره‌ی منش بت‌واره در موسیقی و ویرانی شنیدار» نام دارد، چنین نوشت که هنر توده‌ای و محصولات صنعت فرهنگی کارکرد ذهن مخاطب را نیم خودکار می‌کنند، آن ذهن را در اختیار خود می‌گیرند و عنصر رهایی‌بخش هنر یعنی خیال‌پردازی را به شدت محدود می‌نمایند. بدین‌سان معناهای ضمنی محدود می‌شوند، و همه چیز قابل‌پیش‌بینی می‌گردد. مخاطب فقط مصرف‌کننده‌ی فکر می‌شود، و امکان تفکر مستقل را از کف می‌دهد. اثر هنری به رمزگان قراردادی و شناخته‌شده‌ی خود فرو کاسته می‌شود، و موقعیت‌های تکراری، کلیشه‌ها و روایت‌های یک شکل و استاندارد سر بر می‌آورند.

8- M. Horkheimer, T. W. Adorno, *La dialectique de la raison*, tra. E. Kaufholz, Paris, 1983, pp 129-176.

تازگی و هر چیز خلاف عادت رد می‌شود، و مخاطب در این دنیای رام، آرام، یکنواخت و شناخته شده، احساس آرامش و راحتی می‌کند، و به آسانی تسلیم «ایدئولوژی» سازندگان اثر می‌شود.[۹]

اما هنر مدرن این وحدت ارگانیک فرضی را درهم می‌شکند، و کلیت دروغین را انکار می‌کند. لذت بردن از این هنر نیازمند اندیشیدن است. همواره مراقب تناقض‌ها و تضادها بودن سازنده‌ی ساختار است و از توجه به ساختار شناخته می‌شود. هنر مدرن اصل را بر ویرانی عادت‌های زیبایی‌شناسانه گذاشته است، پس هم به استقلال فکر نیاز دارد، و هم موجب آن می‌شود. هنر مدرن، برخلاف هنر توده‌ای تضادهای درون جمع مخاطبان را می‌پذیرد، چون به استقلال فکر اهمیت می‌دهد و در واقع به آن وابسته است. آدورنو در ***نظریه‌ی زیبایی‌شناسی*** می‌نویسد که مثال عالی آثار مدرن آتش‌بازی است: «یگانه شکل هنر که نمی‌خواهد به نتیجه برسد. بل فقط لحظه‌ای می‌درخشد، و بعد در دود ناپدید می‌شود... اگر تمامی هنر جنبه‌ی دنیایی یافتن روشنگری باشد، آنگاه هر اثر در دیالکتیک روشنگری شرکت خواهد کرد. هنر با مفهوم ضد هنر در این دیالکتیک نقش می‌یابد. و این بدان معناست که هنر از مفهوم خود می‌گذرد، تا بدان وفادار بماند».[۱۰] بدین‌سان هنر مدرن در گوهر خود علیه مفهوم زیبایی‌شناسی کلاسیک است، و بنیان زیبایی‌شناسی منفی را می‌ریزد. زیرا فلسفه‌ی هنر کلاسیک تنها در شکل ظهور هنر نازل و پست و مردمی زنده می‌ماند. آدورنو در نامه‌هایی به والتر بنیامین به او هشدار داد که در دفاعش از هنر توده‌ای، و از میان رفتن تجلی در هنر، و همگانی و یکسان شدن لذت زیبایی‌شناسانه، در واقع تسلیم «یکرنگ‌سازی سرمایه» شده است. آن همبستگی میان تماشاگران یک فیلم مردم‌پسند جز همبستگی دروغینی نیست، که در آن هر کس فکر کردن را به دیگری سپرده است. هر کس با احساسی مشابه دیگران خود را به جای قهرمان می‌گذارد، و به بدبیاری‌های شخصیت‌ها می‌خندد، و در این همرنگ جماعت شدن انفراد فکر که عنصر اصلی رویکرد به اثر هنری است از میان می‌رود. هنرمند نیز با آفریدن یکی از محصولات صنعت فرهنگی، هم تسلیم قوانین بازار می‌شود، و هم آزادی اندیشه را از کف می‌دهد. در درس آینده ما به دیدگاه بنیامین و دفاعش از هنر مردمی توجه خواهیم کرد. در سال‌های پس از جنگ آدورنو در بحث خود

9- T. W. Adorno, *The Culture Industry,* tra. J. M. Bernstein, London, 1991.

10- T. W. Adorno, *Theorie esthétique,* tra. M. jimenenz, Paris, 1974, p 49.

پیش‌تر رفت تا آنجا که در مقاله‌ی «طرح صنعت فرهنگ» حتی هنر مدرن را نیز رد کرد، و نوشت که آن نیز از آسیب قانون صنعت فرهنگ جان سالم به در نبرده است (و به همین دلیل هم این مقاله یکی از تیره‌ترین نوشته‌های اوست).[11] آدورنو در کتاب فلسفی خود ***دیالکتیک منفی*** نوشت: «تمامی فرهنگ پس از آشویتس، و از آن میان نقدهای تند علیه آن نیز، جز آشغال نیست» و افزود که فرهنگ دیگر به طور کامل تبدیل شده به ایدئولوژی، و گسست ذهن از کار فیزیکی کامل شده است.[12]

۲. نقد آدورنو از زیبایی‌شناسی

این دیدگاه ناامید و به گونه‌ای افراطی منفی در واپسین کار بزرگ آدورنو یعنی ***نظریه‌ی زیبایی‌شناسی*** که به دلیل مرگ او ناتمام ماند، تا حدودی تعدیل شد. تا حدودی و نه به طور کامل، و حتی نه چندان زیاد. اینجا باز هم موضوع‌های همیشگی مورد علاقه‌ی او سر بر آوردند: اکسپرسیونیسم، هنر مدرن، موسیقی دوازده تنی، و موردی تازه یعنی نمایش‌های ساموئل بکت، که آدورنو می‌خواست کتاب را به او تقدیم کند. آدورنو در آثار بکت مقاومتی آگاهانه علیه «زیبایی‌شناسی» می‌یافت، و می‌گفت که مدرنیسم بکت علیه شکل مسلط ارتباط، و نیز ضد آن کلیت دروغینی است که فرهنگ نامیده می‌شود، اما در واقع نشانی از فرهنگ در آن نمی‌شود یافت.

زیبایی‌شناسی امروز جز دفاع از هنر نازل توده‌ها، و اسنوبیسم، و آنچه kitsch خوانده می‌شود، کاری نمی‌کند. مقصود آدورنو از این واژه به دقت تظاهر بی‌فرهنگی به جای فرهنگ بود. در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی آدورنو نظر نهایی خود را که در دید نخست شگفت‌آور می‌نماید، ارائه کرد: ضرورت زیبایی‌شناسی‌زداییِ هنر. او نوشت که هنر باید از زمینه‌ی اسطوره‌ای، آیینی، مناسکی که در آن پرورده شده، جدا شود، و مسیر تکامل درونی خود را بیابد. او گریز موسیقی شوئنبرگ را از قاعده‌های بیان موسیقایی که به ظاهر خیلی هم بخردانه می‌نمودند، و مثال نمایش‌های بکت را برگزید تا از دوراهی‌ای که بنیامین ترسیم کرده بود بگریزد: یا هنری با تجلی آیینی و یا هنری توده‌ای. آدورنو در پی بیانگری تازه‌ای بود که از قانون بازار تبعیت نکند، اما بتواند از سرچشمه‌ی آیینی تجلی هنری نیز بگسلد. ***فلسفه‌ی موسیقی مدرن*** نیز با این جمله به پایان می‌رسید: «هنر،

11- *ibid,* pp 53-84.

12- T. W. Adorno, *Negative Dialectics,* tra. B. Ashton, London, 1973, p 367.

شاید آنجا به اصالت دست یابد که خود را به طور کامل از مفهوم اصالت رها کند. یعنی از این مفهوم که باید حتماً چنین باشد و نه طور دیگری».[۱۳] به نظر آدورنو هنر دارای منش ویژه‌ای است که او آن را Enkunstung خوانده، و تا حدودی با مفهوم «ادبیت» که رومن یاکوبسن، شکلوفسکی و دیگر فرمالیست‌های روسی به کار می‌بردند قابل قیاس است. به ساده‌ترین شکل، این واژه برای آدورنو به معنای آن چیزی است که در اثری، عنصر زیبایی‌شناسانه‌ی آن دانسته می‌شود. این واژه نخستین بار در *منشورها* به کار رفت، اما در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی معنای دقیق و کاملش دانسته شد. شاید به این دلیل که اینجا نگرش به آن انتقادی است. آدورنو در این کتاب نوشت که دیگر باید هنر از این عنصر درونی رها شود، چون این عنصر در خود وابستگی هنر را به تجلی در پی می‌آورد. باید محدودیت‌های اندیشه‌ی زیبایی‌شناسانه را فهمید، و از آن انتظار کارهایی را که نمی‌تواند انجام دهد، نداشت. هنر نمی‌تواند جان سرخوش و سعادتمند در جهانی باشد که جایی برای سعادت نگذاشته است: دنیای ناشاد، دنیایی رها از افسون سرخوشی، Entzauberte Welt. آدورنو این سان تلاش نیچه را ناکام می‌کند، و می‌گوید: «هنر وعده‌ی شادمانی‌ای است که از هم پاشیده است».

کتاب ***نظریه‌ی زیبایی‌شناسی*** ساختار شگفت‌انگیزی دارد، هر فصل مستقل است و در پیوند با فصل‌های دیگر تکاملی را در بحث، دستکم به معنای متعارف و آشنا، بنا نمی‌نهد. در هر فصل، پاراگراف‌ها نیز ایده‌هایی در مورد موضوع اصلی آن فصل را بیان می‌کنند، اما باز نه بنا به منطق متعارف تکاملی بحث. نخستین جمله‌ی کتاب وضعیت استوار به ناسازه‌ی هنر را بیان می‌کند: «روشن است که هیچ چیز مرتبط به هنر دیگر خود آشکار نیست، دیگر در خود وجود ندارد، نه در نسبت با کل، و نه حتی در حقی که برای آن وجود دارد».[۱۴] کتاب چندان در پی روشن کردن جایگاه هنر نیست، مساله‌ی اصلی آن روشن کردن «حق حیات هنر» است. اگر پس از آشویتس دیگر شاعری ممکن نباشد ــ که آدورنو چند سالی پیش از نگارش ***نظریه‌ی زیبایی‌شناسی*** چنین گفته بود ــ پس مهمترین و قهرمانانه‌ترین کارها همین روشن کردن حق حیات است، حالا به هر نتیجه‌ای که برسد. آدورنو، اندک‌جایی برای امید باز گذاشته است، وقتی می‌پرسد: «اما هنر، این نوشتار تاریخ، چه خواهد شد، اگر از خاطره‌ی آن همه رنج‌ها و مصیبت‌های انباشت شده،

13- Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p 220.

14- Adorno, *Theorie esthétique*, p 9.

بگسلد؟» و باز جای دیگری از کتاب می‌گوید: «به یقین برای هنر بهتر است که رنج‌ها را ناپیدا کند تا از یاد ببرد. رنج بیانِ هنر است، و به شکل آن محتوا می‌بخشد. محتوای انسانی هنر رنج است، و نه جنبه‌ی اثباتی [زندگی]».[۱۵]

برای درک *نظریه‌ی زیبایی‌شناسی* آدورنو به کتاب دیگر او *دیالکتیک نفی* باز گردیم. آنجا می‌خوانیم که وظیفه‌ی «فلسفه‌ی نفی» این است که «مفاهیم را به کار گیرد تا مُهر غیرمفاهیم را به یاری مفاهیم بشکند، بی‌آن‌که آن‌ها را با هم برابر بداند».[۱۶] فلسفه ابژه‌ها را بی‌نهایت می‌یافت، و می‌پنداشت که با بررسی یک ابژه، راه ادراک تمامی ابژه‌ها را شناخته است. این گفته تا حدودی یادآور بحث هیدگر است که همین پندار فلسفه‌ی متافیزیکی راز اهمیت «یک چیز» برای آن است. در حالیکه رویکرد پدیدارشناسانه نشان می‌دهد که یک چیز نمی‌تواند بیانگر همه‌چیز باشد. آدورنو نیز در مفهوم‌سازی چیزی خطرناک می‌یافت: «زیرا مفاهیم به سهم خود لحظه‌هایی از واقعیت هستند که شکل‌گیری خود را می‌طلبند، پیش از هر چیز برای نظارت بر طبیعت».[۱۷] این‌سان موردی فراتر از مفهوم‌سازی یا تلاش برای درک ابژه در میان است که آدورنو آن را «گریزان از مفهوم» می‌نامد. چیزی که هیدگر آن را Gestell می‌نامید، و آدورنو بدان «نظام اجتماعی زندگی مدرن» می‌گفت. از این نگرش بنیادین فلسفی، (جدا از انتقادهایی که آدورنو در کتاب *زبانِ خاص اصالت* به هیدگر داشت) کاری همانند با کار هیدگر نیز نتیجه می‌شود: نگرش ویرانگرانه‌ای نسبت به تاریخ گذشته و خاطره. آدورنو می‌نویسد: «تاریخ عمومی و جهانی باید تعبیر شود، انکار گردد. پس از آن همه فاجعه که رخ داد، و در برابر فاجعه‌هایی که در راهند، وقیحانه خواهد بود که بگوییم طرحی برای جهانی بهتر در تاریخ بیان می‌شود، و اجزاء آن را با هم متحد می‌کند... تاریخ جهانی از بردگی به انسان‌سالاری نمی‌رسد، بل از تیر و کمان به بمب مگاتونی می‌رسد».[۱۸] پس مفهوم‌سازی کاری است خطرناک، که در راستای سالاری بر انسان و بر طبیعت پیش می‌رود. در «مفهوم خواندنِ نامفهوم سلطه شکل می‌گیرد». هنر مدرن نشان می‌دهد که تداوم مفهوم‌سازی ویرانگر است، و اگر قرار است که هنر با حقیقت پیوند یابد، باید ما از گستره‌ی زیبایی به قلمرو تازه‌ای گام نهیم که جلوتر خواهیم دید آدورنو آن را «والایی» می‌نامد.

15- *ibid*, p 343.

16- Adorno, *Negative Dialectics*, p 10.

17- *ibid*, p 11.

18- *ibid*, p 320.

آدورنو در یادداشت‌هایی که برای کتاب ***نظریه‌ی زیبایی‌شناسی*** تهیه کرده بود نوشت: «هنر و اثر هنری آن چیزی هستند که می‌شوند».[19] اثر هنری چیزی است که هنوز به جایی نرسیده، و از واقعیت تجربی جداست. حتی براساس نگرشی تاریخی هم می‌شود دید که مردمان ابژه‌های مورد پرستش را هنر می‌نامیدند، و یا اثری را دیگر هنر نمی‌خواندند. پس نمی‌شود از تاریخ هنر شروع کرد. آغازگاه می‌تواند آنچه هست، یعنی هنر مدرن باشد، و این هنری است که ماهیت و معنای هنر را زیر سئوال برده است. هنر مدرن به خوبی نشان داده که پایه‌ی هنر فقدان پایه است.[20] گسست هنر از دنیای بیرون سبب می‌شود که چیزی از آن دانسته نشود، و پرسش ذات‌گرایانه‌ی «هنر چیست؟» بی‌ربط به نظر آید. سال‌ها پس از آدورنو، ژاک دریدا در کتاب ***حقیقت در نقاشی*** نشان داد که هنر فقط با توجه به نسبت آن با دنیای خارج از اثر هنری شناخته می‌شود، و این نسبت قطع شده است. به نظر آدورنو که اساساً بحث را در حد هنر مدرن مطرح می‌کرد، تعریف‌ناپذیر بودن هنر از اینجا نتیجه می‌شود که «مورد تازه، باید انتظار تازگی باشد و نه خود مورد تازه».[21] یعنی ما فقط می‌توانیم ادعاهای هنر را بشناسیم و نه خود آن را. در واقع می‌توانیم ادعاهای شناختیِ فرهنگ زیبایی‌شناسانه‌ی مدرنیته را بشناسیم و نه خود آن را. زیبایی‌شناسی که می‌خواهد همه چیز را به نظم آورد، در تضاد با نوآوری هنری قرار می‌گیرد که از راه ناباوری به این‌همانیِ موارد مفهومی و غیرمفهومی نظم را انکار می‌کند. آدورنو از قول شاعر مدرنیست بودلر می‌گوید: «ناسازه این‌جاست که مورد تازه همواره با مرگ پیوند می‌خورد». شاید به این دلیل است که مدرنیسم هنری اصل نقادانه‌ی مدرنیته در هنر می‌شود. و باز به این دلیل است که مدرنیسم مترقی، و مدرنیته واپس‌گراست. هنر مدرن درست همچون مناسبات راستینی که میان افراد وجود دارد، تجریدی است،[22] پس شاید بتوان به زبان دریدا گفت که «معنای آن همواره به تاخیر می‌افتد».

به گمان آدورنو هنر مدرن اصل کانتیِ استقلال هنر را ثابت کرد، و این اصل اکنون به عنوان برداشتی متافیزیکی از تجربه‌ی هنری مدرنیته درست است. مدرنیسم آشکار کرد که جنبه‌ی غیرمدرن هنر، که آدورنو آن را «اثباتی» یا affirmative می‌نامید، ایدئولوژیک

19- T. W. Adorno, *Autour de la Théorie esthetique,* tra. M. Jimenez et E. Kaufholz, Paris, 1976, p 43.

20- Adorno, *Théorie esthetique,* pp 33-37.

21- *ibid,* p 44.

22- *ibid,* p 36.

است. او نوشت که هنر اثباتی کاری جز این نمی‌تواند بکند که نیروهای متخاصم را بی‌طرف جلوه دهد، اما هنر مدرن، جدا از کاستی‌هایش، نقادانه و منفی‌گراست، تخاصم را انکار و پنهان نمی‌کند. این هنر نقد دستاوردهای سنت است، و بنیان خود را در نابسندگی آن چیزی می‌یابد که خود را بسنده جلوه می‌دهد. هنر مدرن در حکم جنگی است با سلطه‌ی خردباوری، و نشان می‌دهد که زیبایی طبیعت خود یک «تصویر»، چیزی پندارگونه، و قراردادی است. پس نباید از آن تقلید کرد. طبیعت به روشی تاریخی الگوی هنر شده است، و هنر مدرن با انکار تقلید، رونویسی و بازسازی این نکته را آشکار کرده است. هنر مدرن نشان می‌دهد که برخلاف برداشت عامیانه، اساس هنر «عدم این‌همانی» است. آدورنو در همان نخستین صفحات *نظریه‌ی زیبایی‌شناسی* از یک نقاش مثال می‌آورد که چیزی تصویر می‌کند، اما او به هر رو چیزی همانند با واقعیتی بیرونی نکشیده است. کار او با خودکار همانند است، و نه با ابژه‌ای در دنیای بیرون. این‌همانی هنری جنگی است با این‌همانی.

هنر مدرن بیانگر و مقلد نیست، این‌همانی را ثابت نمی‌کند، و از مفهوم‌سازی دور است. اما با وجود همه‌ی این‌ها مدام بیشتر به گونه‌ای که پیش‌تر تجربه نشده، به حقیقت وابسته می‌شود. آدورنو اینجا مفهوم تازه‌ای را پیش می‌کشد که در مبحث استقلال زیبایی‌شناسانه اثری از آن نمی‌توان یافت، و این مفهوم را «والایی» می‌خواند. این نکته‌ی بسیار مهمی است که باز کار آدورنو را به کار دریدا نزدیک می‌کند. میان مفسران اندیشه‌ی آدورنو در این مورد که چرا او اصطلاح والایی را برگزیده هم‌نظری وجود ندارد. شماری از این مفسران (به عنوان مثال جی. م. برنشتاین) می‌گویند که میان والایی مورد نظر آدورنو و آن والایی که کانت پیش کشیده بود هیچ نسبتی نیست، اما کسانی دیگر این نظر را رد می‌کنند.[۲۳] والایی در بحث کانت کدام نکته‌ی مهم را مطرح می‌کرد؟ این که ما در برابر امر والا با حقیقتی روبرو می‌شویم که توانایی درک آن را نداریم. احساس خودباختگی، هراس، و حقارت ما در برابر امر والا خبر از ناتوانی ما از درک آن حقیقت می‌دهد. تفاوت والایی با زیبایی اینجاست که والایی خبر از حقیقتی می‌دهد که ما قادر به درک آن نیستیم، در حالی که زیبایی خود حقیقتی را می‌آفریند. زیبایی‌شناسی کلاسیک با طرح «استقلالِ هنر» از مفهوم‌سازی، منطق، و سخن علمی، در واقع بر

23- J. M. Bernstein, *The Fate of Art, Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Cambridge, 1993.

فاصله‌ی حقیقت از زیبایی تاکید دارد. اما در بحث از والایی چنین نیست. آدورنو بر مفهومی بودن کار هنری تاکید می‌کند. او از مفهوم زیبایی دور می‌شود، و به والایی می‌رسد. او بحث خود را استوار به هنر مدرن می‌کند، چون در دوری از مفهوم‌سازی نمونه است، و از راهی دیگر با حقیقت پیوند می‌یابد. آدورنو چون دریدا، والایی را وارث ادعاهای هنر می‌داند. آثار هنری مدرن نشان می‌دهند که حجاب زیبایی‌شناسانه کنار می‌رود، و اثر هنری جایگاهی را اشغال می‌کند که زیبایی‌شناسی کلاسیک آن را متعلق به والایی می‌دانست. زیباییِ کلاسیک به راستی از حقیقت دور بود، اما والایی اثر مدرن «لحظه‌ای از حقیقت» را آشکار می‌کند، مستقل از این که ما آن را بشناسیم یا نه، این لحظه‌ای است که فراتر از زیبایی می‌رود. این کار فلسفه‌ی نفی‌کننده است که از مفاهیم سنتی فلسفه‌ی هنر، و از زیبایی و ذوق چون شکل‌دهندگان به زیبایی‌شناسی فراتر رود و به والایی رسد، و این پیروزی بر زیبایی‌شناسی به‌گونه‌ای دیالکتیکی به یاری عنصری ممکن شده که از دل خود آن برآمده است.

کتاب‌شناسی درس یازدهم

۱. درباره‌ی مکتب فرانکفورت

با وجود گذشت دو دهه همچنان بهترین تاریخ تکامل فکری اندیشگران مکتب فرانکفورت کتاب زیر است:

M. Jay, *The Dialectical Imagination,* New York, 1974.

کتاب زیر شرحی تاریخی از پیدایش مکتب ارائه می‌کند، و تمرکز بحث‌هایش نیز بر مناسبات فکری آدورنو و بنیامین است:

S. Buck-Morss, *The Origion of Negative Dialectics,* New York, 1977.

کتاب کوچک و کم‌حجم زیر بیانگر ساده و دقیق آن آیین‌های فکری است که امروز به نام مکتب فرانکفورت مشهور شده‌اند:

P.-L. Assoun, *L'école Francfort,* Paris, 1987.

برگزیده‌ی نوشته‌های زیر یکی از بهترین کتاب‌هاست در شناخت اندیشه‌های متفکران مکتب فرانکفورت:

A. Arato and E. Gebhardt eds, *The Essential Frankfurt School Reader,* New York, 1978.

مجموعه‌ی زیر خبر از یکی از مهمترین مباحث زیبایی‌شناسانه‌ی نیمه‌ی نخست این سده می‌دهد، که در مرکز آن بحث در مورد اکسپرسیونیسم قرار داشت، و متفکران مکتب فرانکفورت نیز درگیر آن شده بودند:

F. Jamson ed, *Aesthetics and Politics,* tra. R. Taylor, London, 1977.

۲. آثاری از آدورنو

مهمترین کار آدورنو در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی کتاب ***نظریه‌ی زیبایی‌شناسی*** اوست، که برگردان‌های فرانسوی و انگلیسی آن به شرح زیرند:

T. W. Adorno, *Théorie esthétique,* tra. M. Jimenez, Paris, 1974.

T. W. Adorno, *Aesthetic Theory,* tra. C. Lenhardt, eds. G. Adorno and R. Tiedemann, London, 1984.

در تمامی آثاری که آدورنو در مورد موسیقی و ادبیات نوشت، گرایش نظری قدرتمندی به سوی بنیان دیدی تازه در نقد زیبایی‌شناسی به چشم می‌خورد، و ممکن نیست که بتوان در مقاله‌ها و کتاب‌هایی که او در این زمینه‌ها منتشر کرد، نمونه‌ای خاص را برگزید. اما چند اثر او بیشتر شناخته و خوانده شده‌اند، و تاثیر عمیق‌تر بر زیبایی‌شناسی امروز گذاشته‌اند:

T. W. Adorno, *Prismes, critique de la culture et Société,* tra. G. R. Rochlitz, Paris, 1986.

T. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique,* tra. H. Hilderbrand et A. Lindenberg, Paris, 1962(1990).

T. W. Adorno, *Notes sur la littérature,* tra. S. Muller, Paris, 1984.

T. W. Adorno, *Minima Moralia,* tra. E. F. N. Jephcott, London, 1974

برگزیده‌ی عالی‌ای از نوشته‌های آدورنو درباره‌ی صنعت فرهنگ منتشر شده است:

T. W. Adorno, *The Culture Industry,* tra. J. M. Bernstein, London, 1991.

چند نوشته‌ی دیگر آدورنو درباره‌ی صنعت فرهنگ را می‌توان در کتاب زیر یافت:

T. W. Adorno, *Modèles critique,* tra. M. Jimenez et E. Kaufholz, Paris, 1984.

۳. درباره‌ی آدورنو

در کتاب مختصر، اما مهم مارتین جی بر نقش هنر و نظریه‌ی هنری در اندیشه‌ی آدورنو تاکید شده است:

M. Jay, *Adorno,* Harvard UP. 1984.

کتاب زیر نظریه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی آدورنو را بیشتر در پرتو کتاب ***نظریه‌ی زیبایی‌شناسی*** او بررسی کرده است:

M. Jimenez, *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art,* Paris, 1973.

سه کتاب زیر تکامل سخن زیبایی‌شناسانه و هنر امروز را با توجه به مباحث آدورنو پیش کشیده‌اند:

R. Rochlitz ed, *Théories esthétique apres Adorno,* Paris, 1990.

Ch. Menke, *La souveraineté de l'art, L'éxperience esthétique apres Adorno et Derrida,* tra.

P. Rusch, Paris, 1993.

J. M. Bernstein, *The Fate of Art, AstheticAlienation fron Kant to Derrida and Adorno,* Cambridge, 1993.

معمولاً بحث در مورد مدرنیته، نسبت مستقیم و فوری با سخن زیبایی‌شناسانه می‌یابد، در مورد این نسبت در اندیشه‌ی آدورنو و نیز در کارهای بنیامین به کتاب زیر رجوع کنید:

A. Bengamin ed, *The problems of modernity,* Adorno and Benjamin, London, 1989 (1992).

درس دوازدهم

۱. دگرگونی در شناخت زیبایی هنری از نظر بنیامین

این درس درباره‌ی سه اندیشمند است که از اهمیت زمینه‌ی تاریخی و اجتماعی اثر هنری، به شیوه‌ای تازه بحث کردند. آنان در بیشتر آثار خود بر نکته‌ی مرکزی «موقعیت هنر در جامعه‌ی مدرن» تاکید کرده‌اند. یکی از آن‌ها، هربرت مارکوزه از نظریه‌پردازان «مکتب فرانکفورت» بود، و نام والتر بنیامین نیز به هر رو با عنوان آن مکتب پیوسته است، چراکه با اعضاء آن دوستی نزدیک و همفکری داشت، و به یک معنا استاد آدورنو محسوب می‌شد. سومین نفر یکی از بزرگترین نمایش‌نامه‌نویسان سده‌ی ماست، برتولت برشت، که آثار نظری مهمی در زمینه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی نوشت.

هرچند والتر بنیامین در زمینه‌های متنوعی می‌نوشت، از نقادی ادبی تا مباحث سیاسی، از نظریه‌ی هنری تا عرفان یهودی، اما پشت تمام این نوشته‌ها می‌توان بنیامین فیلسوف را بازیافت. خود او در مهمترین اثر دوران جوانی‌اش یعنی ***سرچشمه‌ی درام تراژیک آلمانی*** نوشته بود: «موضوع اصلی نقادی فلسفی، نمایاندن این نکته است که کارکرد شکل‌های هنری جز این نیست که محتوای تاریخی را به حقیقت فلسفی تبدیل کند».[1] دلبستگی او به ادبیات و بعد به هنرهای دیگر، نتیجه‌ی همین نسبتی بود که میان هنر و فلسفه می‌یافت. بنیامین این نسبت را از توجه به دو آیین آلمانی دانسته بود، یکی فلسفه‌ی ایدآلیستی آلمانی و به ویژه نقادی کانتی، و دیگری رمانتی‌سیسم آلمانی. نخستین کار مهم بنیامین رساله‌ی ***مفهوم نقادی زیبایی‌شناسانه در آثار رمانتیک‌های آلمانی*** بود که در درس ششم از آن یاد کردم. در ***سرچشمه‌ی درام تراژیک آلمانی*** نیز این نسبت فلسفه و هنر چون «مساله‌ای مهم و حل‌ناشده» معرفی شده است. بنیامین در این کتاب با

1- W. Benjamin, *origine du drame baroque allemand,* tra. S. Muller, Paris, 1985, p 182.

نظر رمانتیک‌ها و شلینگ مخالفت کرد و نپذیرفت که اثر هنری راه‌حل تمامی مسائل فلسفی، و در حکم کامل‌کننده‌ی کار فلسفی دانسته شود. او با این نظر هگل نیز همراه نبود که ایده به گونه‌ای مشخص در اثر هنری کمال می‌یابد.[۲] به نظر او اثر هنری تنها می‌تواند نشان دهد که چرا ایده تکامل نمی‌یابد. بنیامین در قطعه‌های مشهور به ***خیابان یک طرفه*** نوشته است که «تمام آن چیزهایی که ما زیبا می‌خوانیم، نمایانگر ناسازه‌هایند». او در مقاله‌ای درباره‌ی رمان ***همبستگی‌های گزیده*** گوته، اثر هنری را بیانگر حقیقت خواند و نه حامل آن. او گفت که کار هنری فراخوانی است به دگرگونی و نه نتیجه‌ای، یعنی ناگزیر است که چیزی را ویران کند تا بتواند نشان دهد که حقیقت کجاست.[۳]

نکته‌ی مرکزی در اندیشه‌ی بنیامین «ویرانگری» بود، و از این جهت می‌توان شباهت‌هایی میان اندیشه‌ی او و فلسفه‌ی مارتین هیدگر یافت. این موضوع مقاله‌های کتابی است به زبان انگلیسی، که امسال با عنوان ***فلسفه‌ی والتر بنیامین: ویرانگری و تجربه*** منتشر شده است.[۴] خود بنیامین در کتاب ***پاساژها*** نوشته است: «ساختن پیش‌بینی ویرانگری است»، و در واپسین نوشته‌هایش نیز نشان داده که ویران کردن شکل‌های فریبنده‌ی تجربه در حکم پیش‌فرض و پیش‌بینی ساختن‌های بعدی است. در ***سرچشمه‌ی درام تراژیک آلمانی*** تمثیل یا Allegory همان ویران کردن شکل‌های فریبنده‌ی نماد دانسته شده است، یعنی نماد را از زمینه‌اش جدا می‌کند و شکل تازه‌ای بدان می‌بخشد. در روش بیان و سبک نگارش خود بنیامین تدوین قطعات منفرد کارکرد ویرانگری تداوم آشنای روایی را دارد. در آخرین نوشته‌ی بنیامین ***نهاده‌هایی بر فلسفه‌ی تاریخ***، مفهوم «زمان حاضر» به معنای ویرانگری تجربه‌ی تاریخ است که چون تداوم، پیشرفت و تکامل دانسته شود. در نهاده‌ها عنصر ویرانگر، «ضمانت اصالت اندیشه‌ی دیالکتیکی» خوانده شده، و در رساله‌ای که بنیامین چند سال پیش‌تر، در ۱۹۳۷، درباره‌ی ادوارد فوش نوشته بود «منش ویرانگری» در حکم «آگاهی انسان تاریخی» معرفی شده بود.

نمونه‌ای عالی در این مورد نوشته‌های بنیامین درباره‌ی کافکاست. بنیامین در نامه‌ای به دوستش گرشوم شولم در ژوئن ۱۹۳۸ نوشت: «برای رعایت عدالت درمورد سیمای آثار کافکا در وجود ناب آن‌ها، و در زیبایی ویژه‌شان، نباید از یاد برد که این سیمای

2- *ibid*, p 28.

3- W. Benjamin, *Mythe et violenc,* tra. M. de Gandillac, Paris, 1971, p 224.

4- A. Benjamin and P. Osborne eds, *Walter Benjamin's philosophy: Destruction and Experience,* London, 1994.

شکست» است.[۵] بنیامین که خود در زندگی فردی و اجتماعی مدام شکست را تجربه کرده بود، در آثار کافکا چهره‌ی آشنای مغلوب شدن را باز می‌یافت، و در واقع با نوشتن «درباره‌ی آن‌ها»، زیبایی‌شناسیِ شکست را شرح می‌داد، که همان هنر ویرانگری است. برای بنیامین هنر شرح دیگری است از حقیقتِ تاریخی. او در *نهاده‌ها* گفته است که تاریخ را فاتحان می‌نویسند، و می‌توان دید که خود از هنر «تاریخ به روایت شکست‌خوردگان» را می‌طلبید. بنیامین این نکته را از *تلمود* و کابالا آموخته بود، و می‌دانید که کافکا هم در این مدرسه درس خوانده بود، از این رو نوشته‌های او به چشم بنیامین تجربه‌ی موردی عتیق در زمان حاضر می‌آمد. آثاری که نقطه‌ی برخورد عرفان یهودی و بیان مدرن بود. آنچه بنیامین از *تلمود* و کابالا آموخت اهمیت تاویل بود و این که هیچ جمله، گزاره و اثری وجود ندارد که فقط یک معنا بدهد. آنچه از بیان ادبی مدرن، و خاصه از کافکا آموخت این بود که چگونه این گستره‌ی معنایی در محدوده‌ای گرد می‌آید، محدوده‌ای نه در بیان بل در رویارویی با متن. او دانست که نیروی تاویل مخاطب متن را به بی‌نهایتی تبدیل می‌کند. خواننده متن را همچون قایقی کاغذی در آب باز می‌کند و کافکا آن را همچون شکوفه‌ای می‌گشود «همچون آشکار شدن جوانه‌ای در شکوفه‌ای».[۶]

مهمترین اثر بنیامین در مورد نسبت متن و زمینه، مقاله‌ای است با عنوان «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن».[۷] این مقاله که در سال ۱۹۳۵ در پاریس نوشته شد، به گفته‌ی بنیامین درآمدی است بر کار اصلی او یعنی کتاب *پاساژها* که خود «در حکم پیش‌تاریخ مدرنیسم است».[۸] بنیامین از این نکته آغاز کرد که از نیمه‌ی سده‌ی نوزدهم به دلیل نوآوری‌های تکنولوژیک، امکان تکثیر مکانیکی آثار هنرهای تجسمی فراهم آمد. همانطور که صنعت چاپ، متن نوشتاری را تکثیر می‌کند، هنرهای دیداری نیز بازتولید می‌شوند. پیدایش هنر عکاسی بشارت این دوران جدید بود که با اختراع سینما کامل شد. با تکثیر مکانیکی اثر هنری تجلی یا منش اصلی خود را از دست داد، یعنی دیگر چیزی یکه محسوب نمی‌شود که با حفظ فاصله از تماشاگر و مخاطب، موردی جاودانه به نظر بیاید. باسمه‌های چاپی، نسخه‌های بدلی و پوسترها تجلی اثر هنری را از میان بردند. اثر هنری فاقد اصالت شد و دیگر ارزش آیینی ندارد، بل به صورت تکثیرشده‌ی

5- W. Benjamin, *Correspondance*, tra. G. Petitdemange, Paris, 1979, vol 2, pp 245-252.

۶- و. بنیامین، *نشانه‌ای به رهایی*، برگردان ب. احمدی، تهران، ۱۳۶۶، ص ۱۴۳.

۷- پیشین، صص ۲۸۶-۲۳۵.

8- Benjamin, *Correspondance*, vol 2, p 196.

خود به میان مردم می‌رود و با آن‌ها ارتباط می‌یابد. این همه، هیچ به معنای تنزل هنر نیست، بل در حکم ترفیع ادراک هنری توده‌هاست. بنیامین به این دلیل همگانی شدن هنر را مثبت می‌داند که با از میان رفتن ارزش آیینی هنر «سرآمدگرایی در هنر» از میان می‌رود. از میان رفتن تجلی یعنی جایگزینی جنبه‌ی یکه و جاودانی اثر با جنبه‌ی گذرا و در واقع بازتولید شدنی آن پیشرفت تکنولوژیک سرانجام هنر را از جایگاه مقدس خود پایین کشیده و آن را برای توده‌ها تبدیل به چیزی دسترس‌پذیر کرده است، یعنی نسبت تازه‌ای میان هنرمند و مخاطب آفریده است. اثر هنری دیگر محصول نبوغ آفریننده‌ی خواص نیست، بل از آن همگان شده است. حتی شکل‌های سنتی هنر دیروز ناگزیرند که با ابزار بیان امروز راه بیایند و خود را با آن منطبق کنند. نکته‌ی مهم و تازه‌ی بحث بنیامین از میان رفتن تجلی هنر در روزگار ماست. باید گفت که هگل پیش از بنیامین در مورد از بین رفتن ارزش آیینی هنر بحث کرده، و هنر جدید را «عاری از تقدس» خوانده بود. در *درس‌هایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی* می‌خوانیم: «هنر در آغاز کار، استوار بر موردی رمزآمیز، چیزی شوم و پنهان، هوسی بی‌پایان بود... اما هرگاه محتوای ناب اثر هنری به گونه‌ای کامل در قالب هنری حل شود، آنگاه روح دست‌نیافتنی‌اش، شکل ظهور ابژکتیو خود را از دست می‌دهد و به خویشتن درونی خود باز می‌گردد، و این درست همان چیزی است که در روزگار ما رخ داده است. دیگر نمی‌توانیم به تعالی مداوم هنر و حرکتش به سوی کمال امید ببندیم. هر چه هم که خدایان را به کمال خدایان یونان فرض کنیم، هر چه هم خدا و عیسی و مریم را در حد کمال ترسیم کنیم، باز مساله‌ی اصلی فرق نخواهد کرد، چون دیگر در مقابل آن‌ها زانو نخواهیم زد».[۹]

آنچه بنیامین Aura یا تجلی خوانده، به معنای صفتی است از ابژه که فراتر از «شکل ظهور» می‌رود، و از فعلیت و واقعیت ژرف‌تر است. تجلی در حکم نیرویی است در نمایش فاصله، و یکه بودن. از نظر بنیامین تجلی سه ساحت اصلی دارد: یکه است، با ما فاصله دارد و جاودانه به نظر می‌آید. مقصود بنیامین ساده است: تکثیر پرده‌ای از لئوناردو دیگر موردی یکه نیست که برای دیدن آن ناگزیر از سفر به پاریس و دیدار موزه لوور باشیم، کار هنری لئوناردو به صورت یک پوستر متعلق به ماست، که به دلیل همین «تعلق» با ما فاصله‌ای ندارد، دیگر جاودانه نمی‌نماید، بل کالایی است قابل تعویض، که

9- G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art,* tra. T. M. Knox, Oxford UP, 1975, vol 1. p 103.

هرگاه از آن خسته شویم با پوستر دیگری جایگزین‌اش می‌کنیم. مقاله‌ی بنیامین شصت سال پس از نگارش همچنان در مرکز مباحث زیبایی‌شناسی قرار دارد، اما در همان ایامی که نوشته می‌شد مورد انتقاد تند دوست نزدیک او، تئودور آدورنو قرار گرفت، که در آن ایام در ایالات متحد به سر می‌برد. از بحث آدورنو در درس پیش یاد کردم.

در تداوم بحث از نسبت هنر و زمینه‌ی اجتماعی و تاریخی آن، اشاره‌ای به مهمترین کار زندگی بنیامین که حدود هزار صفحه‌ی چاپی را در بر می‌گیرد و ناتمام مانده ضروری است. کتاب ***پاساژها*** مجموعه‌ی نوشته‌ها و یادداشت‌های بنیامین در دهه‌ی ۱۹۳۰ است، که موضوعش پیدایش مدرنیسم است.[۱۰] بنیامین کار خود را در این کتاب «شرح پیشاتاریخ یا urgeschichte مدرنیته» دانست، و برای شرح این «پیشاتاریخ»، پایتخت اروپای مدرن یعنی پاریس را برگزید، شهری که خود نیز آن را بسیار دوست داشت، و به عنوان یک مهاجر سیاسی در آن به سر می‌برد. کار ادبی‌ای که بنیامین چون سرنمون مدرنیسم انتخاب کرد شعر شارل بودلر بود. به گمان بنیامین، بودلر به راز مدرنیته پی برده بود، یعنی به بازگشتِ شکل‌های ابتدایی و اسطوره‌ای زندگی و اندیشه در روزگار نو. شعر بودلر خود لحظه‌ای است از این مدرنیته، اما لحظه‌ای است آگاه از شکل‌های اسطوره‌ای و آغازین. این دیالکتیک اسطوره و مدرنیته در پشت زبان استعاری ***گل‌های بدی*** پنهان است، خاصه آنجا که از پاریس یاد می‌شود: شهر شاعر، شهری زیردریایی. در کتاب ***پاساژها*** از این شهر مدفون مدام یاد می‌شود، که شهر اسطوره‌ی مدرنیته است.

۲. دگرگونی در زمینه‌ی اثر از نظر برشت و بنیامین

موضوع بحثی که در پی می‌آید از دو جهت اهمیت دارد، از یک سو در این بحث اساس نقد برتولت برشت را به زیبایی‌شناسی خواهیم شناخت، و با مهمترین اصل نظریه‌ی او در مورد هنر نمایش که نسبت سه‌گانه‌ی اثر هنری، زمینه‌ی اجتماعی ـ تاریخی آن، و دریافت مخاطب را پیش می‌کشد، آشنا خواهیم شد، و از سوی دیگر با جنبه‌ی دیگری از اندیشه‌ی والتر بنیامین آشنا خواهیم شد. در بررسی اندیشه‌ی بنیامین، نوشته‌های او در مورد آثار برتولت برشت اهمیت خاصی دارد، زیرا نمایانگر گرایشی در اندیشه‌ی اوست که با آنچه تاکنون درباره‌اش گفتیم تفاوت بسیار دارد. این نوشته‌ها بیشتر در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۳۰ نوشته شدند، و نتیجه‌ی دوستی نزدیک بنیامین با نمایشنامه‌نویس

10- W. Benjamin, *Paris, capital du xixe sieecle,* tra. J. Lacost, Paris, 1989.

و شاعر انقلابی بود. برشت در این ایام در مهاجرت در دانمارک به سر می‌برد، نسبت به گرایش و دلبستگی گذشته‌اش به اکسپرسیونیسم نگاهی نقادانه داشت، و به شدت هوادار حزب کمونیست آلمان، و مدافع سیاست‌های استالینیستی بود. البته برشت در بحث با نزدیکانش دیدی انتقادی نیز نسبت به آنچه در اتحاد شوروی رخ می‌داد، و نیز نسبت به سیاست بین‌الملل کمونیست داشت، اما در بیان همگانی نظریات خود، و به ویژه در آثارش، از این دیدگاه نقادانه کمتر اثری می‌شد یافت. گاه در زبانی پوشیده، و با توسل به نمادها، جنبه‌هایی از نظر نقادانه‌ی خود را نیز بیان می‌کرد. مثلاً می‌توان گفت که نمایش‌نامه‌ی او *زندگی گالیله* نگاهی است اعتراض‌آمیز به دادرسی‌های مسکو. اما به روشنی این اثر جای تفسیرهای دیگری را نیز باز می‌گذارد، و در واقع ارزش آن نیز از همین جا برمی‌خیزد. نفرت و بیزاری برشت از سرمایه‌داری و ایدئولوژی‌های توجیه‌گر آن، و به ویژه تجربه‌ی تلخ فاشیسم، سبب می‌شد که او نیز چون بسیاری از روشنفکران چپ‌گرا نقدهای خود را به احزاب و سیاست کمونیستی پنهان کند، و جدا از هر آنچه در شوروی رخ می‌داد، هواداری خود را در نظر همگان بی‌قید و شرط بنمایاند. خاصه که با اندک انتقادی نسبت ارتداد به او می‌دادند، و سخت بر این باور بود که در چنین حالتی از جنبش انقلابی طرد خواهد شد.

بنیامین از یک سو زیر نفوذ برشت، و تا حدودی هم متاثر از دوستی و رابطه‌ی شخصی‌اش با آسیه‌لاسیس به این نگرش دفاعی از شوروی گرایش یافته بود. اهمیت مساله، اما از این اشاره‌ی زندگینامه‌ای می‌گذرد. در واقع اینجا ما به جنبه‌ی دیگری از کار فکری او برمی‌خوریم. بنیامین همواره میان دو گرایش متضاد سرگردان بود. از یک سو چنان که تا اینجا دیدیم به دیدگاهی رمزآمیز در شناخت و فرهنگ متمایل بود، و همخوان با آن معنای اثر هنری را پنهان می‌دید، باطن ودرون متن را می‌جست، نیت مولف را بی‌اعتبار می‌شمرد، به نماد و خاصه به تمثیل ارزش می‌داد، همه چیز را در هاله‌ای از ابهام می‌یافت، و به مسیانیسم کابالایی، و بینشی عارفانه نزدیک می‌شد. از قضا همین گرایش است که امروز از او متفکری زنده ساخته، و از شالوده‌شکنان تا پیروان آیین هرمنوتیک مدرن آثارش را به خود نزدیک می‌یابند. اوج این نگرش بنیامین را می‌توان در ***سرچشمه‌ی درام و تراژیک آلمانی*** یافت، و به ویژه در مقاله‌هایش درباره‌ی کافکا. از سوی دیگر در او تمایل شدیدی بود به برجسته کردن زمینه‌ی تاریخی و اجتماعی اثر در مقابل جنبه‌های دیگر، و دفاع از دیدگاه «جانبداری» متن. بنا به این گرایش، بنیامین گاه حتی نیت و مقصود مولف را مهم می‌انگاشت، و صراحت معنایی را ضروری می‌دانست. او

هیچ‌گاه نتوانست براساس یکی از این دو گرایش، دیگری را به طور کامل کنار گذارد. حتی می‌توان گاه در یکی از نوشته‌هایش از هر دو گرایش اثری یافت، مثلاً در مقاله‌ی «حکایت‌گر: اندیشه‌هایی درباره‌ی نیکلای لسکوف»، ترکیب همین دو گرایش متضاد گونه‌ای ابهام معنایی را موجب شده، و مقاله را به نمونه‌ای از ادراک پراکندگی معنا تبدیل کرده است، چیزی که نمونه‌ی امروزی‌اش را در آثار دریدا می‌یابیم.

در مورد گرایش دوم، یعنی تمایل بنیامین به برجسته‌کردن زمینه‌ی اجتماعی و تاریخی اثر هنری، می‌توان گفت که تاثیر برشت بر او تعیین‌کننده بود. در نتیجه ی بحث‌هایش با برشت بود که مقاله‌های «مولف در مقام تولیدکننده» و «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن» را نوشت. اوج این گرایش «اجتماعی» را نیز می‌توان در آثاری یافت که بنیامین در مورد کارهای خود برشت نوشته است. این نوشته‌ها در یک مجلد چاپ شده‌اند، و در آن‌ها می‌توان گزارشی از گفتگوهای بنیامین و برشت را نیز یافت.[11] در آثار بنیامین درباره‌ی شعرها و نمایش‌های برشت به نکته‌ی تازه و شگفت‌آوری برمی‌خوریم. اینجا برخلاف تمامی آثار گذشته‌ی بنیامین معنای متن از دیدگاه مقصود و نیت مولف تشریح شده است، این با روش معمول بنیامین یکسر در تضاد بود.[12] به نظر بنیامین کار برشت با «نیروهای ضد زیبایی‌شناسانه در دل هنر» پیوند داشت. نخستین پژوهش‌های برشت در رهایی از زیبایی‌شناسی کلاسیک در همان آثار نخستین و اکسپرسیونیستی او آشکار شده بود. بنیامین میان آنچه خود در ***سرچشمه‌ی درام تراژیک آلمانی*** نوشته بود، و تآتر برشت همانندی می‌یافت. برشت نیز در نوشته‌های بسیاری به این ضدیت با زیبایی‌شناسی اشاره کرده بود. به عنوان مثال او در ژوئن ۱۹۲۷ مقاله‌ای منتشر کرد با نام «بهتر نیست زیبایی‌شناسی را نابود کنیم؟» که در آن نوشت: «در تصور زیبایی‌شناسان فقط یک چیز است که می‌گنجد: «اصلاح»، آن هم از طریق استفاده از فوت و فن‌های پوسیده، مثلاً ساختمان بهتر نمایشنامه در مفهوم قدیم آن، یا زمینه‌پردازی «بهتر» برای آن دسته از بینندگانی که به هر تقدیر فقط به دریافت زمینه‌پردازی‌های قدیم معتادند، و نظایر اینها... آثار نمایشی جدید زیبایی‌شناسی را نه ارضاء بلکه نابود خواهند کرد».[13] از نظر بنیامین، برشت به شیوه‌ای کارآ از زیبایی‌شناسی گسسته، و استقلال هنر را منکر

11- W. Benjamin, *Understanding Brecht*, A. Bostock, London, 1977.

12- R. Wolin. *Walter Benjamin, An Aesthetic of Redemption,* University of California Press, 1994, p 141.

۱۳- ب. برشت، ***درباره تئاتر***، برگردان ف. بهزاد، تهران، ۱۳۵۷، صص ۵۹-۵۷.

شده بود. در توجه او به رادیو، فیلم سینمایی، بازتولید مکانیکی، و مهمتر در دیدگاه اصلی او که هنر را آموزشی می‌دید، و نمی‌پذیرفت که اثر هنری محصول الهام یا ذوق شخصی باشد، به‌گمان بنیامین جنبه‌ای پیشرو وجود داشت.

اکنون با دقت بیشتری به تآتر داستانی بپردازیم. پیش از هر چیز این را بگویم که تاتر داستانی را در ایران بیشتر با عنوان تآتر حماسی می‌شناسیم،[۱۴] اما در این مورد معادل حماسی درست نیست. واژه‌ی episch اینجا معنای داستان می‌دهد، در برابر تغزل یا Lyrik و نمایش یا Drama.[15] خود برشت درمقاله‌ی «تآتر داستانی» می‌نویسد که «اصطلاح تئاتر داستانی به نظر بسیاری از مردم متناقض می‌آمد، زیرا به پیروی از ارسطو میان قالب داستانی و قالب نمایشی نقل یک مضمون تفاوتی اساسی می‌دیدند».[۱۶] تآتر داستانی از نظر بنیامین بهترین نمونه «غیر زیبایی‌شناسانه کردن هنر» بود. او تاکید داشت که برخلاف سوررآلیست‌ها که هرگز نتوانستند به طور کامل آرمان استقلال هنر را کنار بگذارند، برشت به انجام این کار موفق شد. دیدگاه برشت در تضاد کامل با منش اثباتی تآتر کلاسیک پدید آمد. برشت تماشای تآتر را یک «تغییر جهت کامل فرهنگی» دانست، و علیه برداشتی از هنر قیام کرد که آن را تسلی خاطر و دلداری‌دهنده می‌شناخت. به گمان او هنر و تآتر ناتورالیستی از یک سو، و آیین هنر برای هنر از سوی دیگر، از هنر تنها مخدر و مُسکن می‌سازند، در صورتی که هنر باید روشن‌کننده‌ی امکان دگرگونی کامل زندگی اجتماعی باشد. هنر برای هنر جایگاه هنر را یکسر مستقل از شرایط بیرونی می‌شناسد، و هنر ناتورالیستی در حد بیان واقعیت متوقف می‌شود، و راهی برای دگرگون کردن آن نشان نمی‌دهد. در مقابل، تآتر داستانی هم نسبت به موقعیت تاریخی و اجتماعی حساس است، و هم به تاثیرگذاری هنر می‌اندیشد.

برشت روش خود را چون فراشد بیگانه‌سازی Verfremdung معرفی کرد. آن را علیه «یکی شدن» مخاطب و اثر شناخت، که به نظرش تا آن زمان در تآتر کلاسیک اصل مقدسی بود. تماشاگر نمایش برشت از اثر *فاصله* می‌گیرد، تا بتواند به داوری مستقل و بخردانه‌ی خود بپردازد. نه فقط داوری درباره‌ی اثر، یا حتی برخوردهای درونی آن، بل

۱۴- در آغاز نخستین برگردان اثری از برشت به فارسی یعنی ***زندگی گالیله***، مترجم پیشگفتار سودمندی در صد صفحه نوشت و همانجا از «تآتر حماسی» یاد کرد:
ب. برشت، ***زندگی گالیله***، برگردان ع. احمدی، تهران، ۱۳۴۳.

۱۵- برشت، ***درباره تئاتر***، ص ۵۱، یادداشت مترجم.

۱۶- **پیشین**، ص ۱۳۱.

درباره‌ی زندگی خودش. برشت تعریفی کوتاه و دقیق از بیگانه‌سازی به دست داده است: «بیگانه‌سازی فنی است که به کمک آن می‌توان هر رویدادی از رویدادهای زندگی اجتماعی انسان‌ها را چنان نمایش داد که مسلم شود چیزی است که چشم را می‌گیرد و حاجت به توضیح دارد. چیزی است که بدیهی نیست و نمی‌توان بی چون و چرا طبیعی به حسابش آورد. هدف از بیگانه‌سازی، فراهم آوردن امکان انتقادی است از نظرگاهی اجتماعی».[۱۷] برشت در مقاله‌ی دیگری می‌نویسد: «رویداد یا شخصیتی را بیگانه کردن، در درجه اول یعنی جنبه بدیهی و آشنا و مفهوم را از این رویداد یا شخصیت گرفتن، و کنجکاوی و شگفت‌زدگی را نسبت به آن برانگیختن».[۱۸] اثر نمایشی نباید به گمان تماشاگر «امری بدیهی» بیاید، زیرا آدمی معمولاً در مقابل «بدیهیات» تلاش برای درک را کنار می‌گذارد. اینجا باید خرد بر عاطفه، هیجان و حس پیروز شود. در قالب داستانی، تآتر صحنه رویدادی را مجسم نمی‌کند، بل آن را حکایت می‌کند، انسان را موجودی آشنا و شناخته شده نمی‌داند، بل او را موضوع بررسی، و تغییرپذیر، و تغییردهنده می‌شناساند، جهان را آن‌چنان که هست نشان نمی‌دهد، بل می‌کوشد تا آن را چنان که باید باشد پیش کشد. میان این مفهوم «بیگانه‌سازی» که برشت پیش کشیده با مفهوم «آشنایی‌زدایی» که شکلوفسکی و نویسندگان فرمالیست روسی مطرح کرده‌اند شباهتی انکارناکردنی وجود دارد. شاید بتوان ریشه‌ی این همانندی را در تاثیری دانست که برشت از کارهای اروین پیسکاتور گرفته بود. پیسکاتور بود که ترکیب رسانه‌ها در هنر تآتر را پیش کشید، و از تاتر تبلیغاتی و جانبدار هواداری کرد، و کار خود را «تآتر کنش برانگیز» خواند. از سوی دیگر پیسکاتور خود از تآتر مدرنیست‌های «پرولت کولت» در نخستین سال‌های روسیه‌ی پس از انقلاب تاثیر گرفته بود که گردانندگانش نسبت نزدیکی با فرمالیست‌ها داشتند.

برشت از «هنر نشان دادن جهان به نحوی که تسلط‌پذیر باشد» حرف می‌زند. تماشاگر تآتر داستانی ناچار است که در هر لحظه تصمیم بگیرد، و از این رو هیجان در هر لحظه‌ی رخداد ساخته می‌شود، و نه در مسیر پایان رخداد.[۱۹] تماشاگر تاتر کلاسیک یا دراماتیک درگیر احساساتی که نمایش در او پدید آورده تسلیم منطق واقعیت می‌شود، اما تماشاگر تآتر داستانی در هر لحظه به علت هیجان‌ها و احساساتی که در او پدید آمده‌اند

۱۷- پیشین، ص ۲۹۵.
۱۸- پیشین، ص ۱۶۳.
۱۹- پیشین، ص ۱۳۴.

می‌اندیشد، بخردانه موضع می‌گیرد، و منطقی دیگر را علیه واقعیت پیش می‌کشد. این هرگونه تفسیری از مفهوم پالایش ارسطویی را کنار می‌گذارد. تماشاگر نه بر اساس رهنمودهای اثر، بل به دلیل فاصله‌ای که با معضل‌های درونی اثر حس می‌کند، می‌اندیشد و برمی‌گزینند. فاصله‌ی نقادانه و بخردانه با اثر می‌گیرد که به گونه‌ای ژرف «ضدارسطویی» است. پس می‌بینیم که در نظریه‌ی برشت خرد و خردورزی نقادانه اصل شناخته می‌شود، و قاعده‌ی اصلی مدرنیته و روشنگری حاکم است. کار برشت تلاش آگاهانه‌ای بود علیه جنبه‌های تخدیری کارکرد هنری. او می‌گفت که این خواست کارکرد تخدیری برای هنر از نگرش غیردیالکتیکی به کارکرد اجتماعی ــ روانی هنر نتیجه می‌شود. مفهوم پالایش که ارسطو در **پوئتیک** پیش کشید، به تاثیرهای تسکین‌دهنده‌ی هنر مربوط می‌شود. تراژدی تقلید از کار و کنشی شگرف است که «شفقت و هراس» برمی‌انگیزد، تا سبب پالایش نفس انسان از این عواطف شود.[۲۰] تراژدی به کار خلاص شدن از آزارهای این حس‌ها می‌آید، در صورتی که برشت کار هنر را درگیری ما در شفقت و هراس و دیگر احساسات می‌داند، و نه رهایی از آن‌ها. این نمایش هراس و شفقت به نظر ارسطو موجب «تعرّف» می‌شود، یعنی انتقال از جهل به دانایی.[۲۱] به نظر برشت، اما آگاهی از راه پالایش نفس از این حس‌ها برنمی‌آید، بل از درگیری با آن‌ها، و قبول این که رهایی از آن‌ها در این نظام اجتماعی ناممکن است برمی‌آید. اما اینجا که بحث برشت به نتیجه‌ی خود نزدیک می‌شود می‌بینیم که ارسطو نیز در این نتیجه‌گیری چندان دور از برشت نایستاده بود. او نیز از تعرّف چیزی جز دگرگونی روحی و معنوی تماشاگر نمی‌طلبید. مبارزه‌ی برشت نه با ارسطو که با تأتر ناتورالیستی، و به ویژه با تاتر کنستانتین استانیسلافسکی بود، که «تآتر را جانشین دین کرده بود».

از سوی دیگر، در دشمنی برشت با زیبایی‌شناسی نکته‌ای مهم هست که نمی‌توان چشم بر آن بست: تآتر برشت، و خاصه مفاهیمی که او از «تآتر داستانی» و «نمایش آموزشی» به دست می‌داد، گونه‌ای نزدیکی با آرمان‌های روشنگری دارند. از نظر برشت هنر باید بخشی از کوشش گسترده‌ای باشد در جهت رازززدایی اجتماعی، تا بتواند آشکارکننده‌ی جنبه‌ی راستین مناسبات اجتماعی گردد. اصل بنیادگرای چنین نگرشی باور به انسان محوری است. آماج حمله‌ی روشنگران رازهای دینی و آیینی بود، و آماج

۲۰- ارسطو، فن شعر، برگردان ع. زرین‌کوب، تهران، ۱۳۵۳، ص ۳۶

۲۱- پیشین، صص ۵۴-۵۳.

حمله‌ی برشت ایدئولوژی بورژوایی. روشنگران می‌گفتند که انسان در حاکمیت خرافه‌ها، جزم‌ها و پندارهای دینی از توان‌های راستین خود بی‌خبر می‌ماند، و برشت می‌گفت که ایدئولوژی نمی‌گذارد تا انسان جهان را چنان که به راستی هست تغییرپذیر بازیابد، و از این رو به نظمی ابدی در زندگی اجتماعی، چون قانون طبیعی، باور می‌آورد و تن در می‌دهد. برشت در مقاله‌ی «فیلسوف در تآتر» نوشت: «واقعاً هم اهل تئاتر با چیزهایی سروکار دارند که باید مورد علاقه فیلسوفان باشد، یعنی با نحوه رفتار انسانها سروکار دارند، با عقاید انسان‌ها، و با عواقب اعمال انسانها»، و افزود: «پس چیزی که فیلسوف مرا مشخص می‌کند، علاقه اوست به رفتار انسانها، قضاوت اوست راجع به هنرهایی که انسان به وسیله آنها به زندگی‌اش شکل می‌دهد، پس یعنی علاقه‌ای از هر جهت معطوف به عمل و معطوف به سودمندی».[۲۲] برشت در واقع از اصول و قوانین فکری مدرنیته فراتر نمی‌رفت، و باورش به این که مسیر مدرنیته درست است، و فقط باید مامور مدرنیته عوض شود، با باور مارکس از مدرنیته همخوان بود. در حالی که آدورنو و هورکهایمر نشان می‌دادند که دیالکتیک روشنگری مانع از آن می‌شود که اساساً در مسیر مدرنیته امکان برآوردن نیازهایی باشد که از آغاز وعده‌اش را داده‌اند. و بنیامین که در بخش مهمی از آثارش با این دیدگاه همراه بود، به دلیل همراهی با برشت راه خود را عوض کرده، و به مدافع مسیر مدرنیته تبدیل شده بود. هر چند او سرانجام در ***نهاده‌های فلسفه‌ی تاریخ*** اساس حکم نقادانه‌ی آدورنو و هورکهایمر را پذیرفت، و نقدی رادیکال از مفهوم پیشرفت، که از مفاهیم اصلی مدرنیته است، ارائه کرد.[۲۳]

بنیامین در نخستین نسخه‌ی مقاله‌ی «تآتر داستانی چیست؟» که گویا آن را به سال ۱۹۳۱ نوشته بود، کوشید تا تاکید برشت بر اهمیت «جنبه‌ی مصنوعی» در تآتر را نقطه‌ی مقابل رآلیسم و ناتورالیسم معرفی کند.[۲۴] او نوشت که تآتر داستانی شرایط را باز تولید نمی‌کند، بل آن‌ها را آشکار، یا به گفته‌ی خود برشت «فاش می‌کند». بنیامین سپس به توضیح شگردهای بیگانه‌سازی یا فاصله‌گذاری برشت پرداخت: قطع شدن ناگهانی مسیر روایی، جهش به جلو، نقش نوشتارهایی که مدام بر دیوار، یا روی پایه‌هایی که به همین منظور در میان صحنه قرار داده شده‌اند، ظاهر می‌شوند، گریز از تحلیل

۲۲- برشت، ***درباره تئاتر***، صص ۱۲۴-۱۲۳.

۲۳- ب. احمدی، ***مدرنیته و اندیشه‌ی انتقادی***، تهران، ۱۳۷۳، صص ۱۵۱-۱۴۵.

24- Benjamin, *Understanding Brecht,* p 4.

روان‌شناسانه‌ی شخصیت‌ها از راه بازیگری و... این همه در راستای فرار از تجلی پندار زیبایی‌شناسانه است، و جلب توجه تماشاگر به «واقعیت مطلقاً مصنوعی» که بر صحنه می‌گذرد. بنیامین توقف‌ها و جهش‌های تاتر داستانی را در واقع شگردهایی سینمایی دانست که در تآتر کارآیی یافته‌اند. او نوشت که فن مونتاژ در تآتر داستانی این مزیت را نیز دارد که استقلال تک‌تک رخدادها را در برابر کل حوادث نشان می‌دهد. خود برشت این منش قطعه‌بندی را در مقابل «نیاز به ساختن کل واحد در تآتر و رمان بورژوایی» قرار داده بود. او در مقاله‌ای در سال ۱۹۳۱ به این نکته که شگردهای سینما چون در تآتر به کار روند، منش «فاصله‌گذار» می‌آفرینند، اشاره کرده بود. بنیامین شگردهای فاصله‌گذاری برشت را به چیزی دیگر نیز همانند کرد: کارکرد نقل‌قول‌ها در متون. او نوشت همان‌طور که نقل‌قول «یکی از جنبه‌ها، یعنی سرچشمه‌ی بازگفت را برجسته می‌کند، و نقل یک متن به معنای قطع زمینه‌ی معنایی متن حاضر است»، شگردهای تآتر داستانی نیز کنش بازیگر را به «نقل‌قول» همانند می‌کنند. قرار نیست که واقعیت بیان شود، قرار است که «فاش شود».[25] تآتر برشت همه چیز را مصنوعی و بیگانه نشان می‌دهد تا تماشاگر به واقعیت رخدادها، کنش‌ها، گفته‌ها، و طرح باور نیاورد، و نپذیرد که آنچه هست نمی‌تواند به شکل دیگری باشد. این درست همان نکته‌ای است که بعدها رولان بارت نشانه‌شناس را به سوی برشت جلب کرد. او نوشت که برشت نشان داده که واقعیت جز دستگاه رمزهای نشان‌شناسانه نیست، پس قراردادی است، و نه چیزی ماهوی.

بنیامین در مقاله‌ی «مولف در مقام تولیدکننده» به شکلی دیگر به این نکته کلی اشاره کرد. او نشان داد که فن و شگرد نه فقط در تآتر برشت، بل در کل هنر اعتبار مرکزی دارد. او در اثبات این نکته از مبنای روش‌شناسانه‌ی مارکسیسم راست‌کیش سود جست. بنیامین نخست نوشت که «مناسبات اجتماعی چنان که می‌دانیم به وسیله‌ی مناسبات تولید تعیین می‌شوند»، و از این پیشنهاده‌ی مارکسیسم سنتی نکته‌ای را نتیجه گرفت: کاربرد فنون ادبی تعیین می‌کند که آیا هنرمندی گرایش ادبی درستی را برگزیده یا نه. فن تعادل گرایش سیاسی با ظرفیت بیان ادبی است. «فنون ادبی به گونه‌ای مستقیم با کارکردی که اثر درون مناسبات تولید روزگارش دارد، پیوند می‌یابد».[26] پس گزینش فنِ درست در حکم ضمانت گرایش درست است. این حکم استوار است به تفسیر مکانیکی

25- *ibid*, p 19.

26- *ibid*, p 87.

از نسبت روبنا و زیربنا در اندیشه‌ی مارکس. اما این حکم افراطی بنیامین در خود آثار او نفی شده است. در پیگیری همین منطق که فنِ درست، محتوای سیاسی درست می‌آفریند، بینش بنیامین به نتایجی متناقض می‌رسد. چگونه است که گزینش فن درست در سینمای آمریکا، به گزینش گرایش درستی ــ درست از نظر بنیامین ــ منجر نشد؟ حدود پانزده سال پس از مرگ بنیامین یکی از نوآوران سینمای امریکا، ساموئل فولر، فیلم‌هایی در ستایش جنگ‌طلبی و نظامی‌گری آمریکایی، سالاری مردان بر زنان، و حتی دفاع از کوکلس‌کلان ساخت، و در ضدیت با سیاهان و چپ‌گرایان مشهور شد.

۳. زمینه‌ی اجتماعی هنر از نظر مارکوزه

نکته‌ی مرکزی در اندیشه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی هربرت مارکوزه، در تمام سال‌های کار فکری او نسبت هنر و جامعه بود. مارکوزه در رساله‌ی دانشگاهی خود، که در فرایبورگ، و به سال ۱۹۲۲، با عنوان *رمان هنری آلمانی* نوشت، از همین نکته آغاز کرد، و در واپسین کارش در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی، یعنی *ساحت زیبایی‌شناسانه* با تاکید بر اهمیت همین نکته بحث را به پایان رساند. در *رمان هنری آلمان* می‌خوانیم که یا هنرمند در جامعه‌ای به‌سامان و یک دست زندگی می‌کند، که در این صورت اثرش بازتابِ رویکرد اخلاق اجتماعی خواهد بود، و یا در جامعه‌ای ناسامان به سر می‌برد، که در این صورت نمی‌تواند دیدگاهی جامع ارائه کند که همان «ایده‌ی اخلاقی جامعه» باشد. مثال مارکوزه از جامعه‌ی نخست، نه یونان‌کهن، بل سده‌های میانه است، یعنی دورانی که در آن به نظر مارکوزه «اخلاق یکدست مسیحی» حاکم بود. اما جامعه‌ی مدرن با لایه‌های طبقاتی تازه‌اش، و با تقسیم کار جدیدش، به آن یکسانی پایان داد، و میان هنر و زندگی فاصله انداخت. پس دیگر نمی‌توان گفت که روحی جهانشمول وجود دارد.[27] می‌توان در این برداشت مارکوزه تا حدودی تاثیر هگل، و به طور خاص تاثیر قدرتمند کتاب *نظریه‌ی رمان* لوکاچ را بازیافت. از سوی دیگر این نظر که هنر امروز فقط می‌تواند قطعاتی از فرهنگ را بیآفریند، و هنرمند دیگر تصوری از کل در سر ندارد با نظریه‌ی انتقادی که دهه‌ای بعد در آثار هورکهایمر مطرح شد خواناست، و همچون درونمایه‌ی مهمی در آثاری که مارکوزه از آن پس نوشت، باقی ماند. باز در همان رساله می‌خوانیم که شکاف

27- N. Schoolman, *The Imaginary Witness, The critical Theory of Herbert Marcuse,* New York, 1980, pp 327-328.

اجتماعی موجود به هنر امکان نمی‌دهد تا به گونه‌ای سرراست و صریح بیانگر اخلاق حاکم، یا به زبان بعدی مارکوزه «ایدئولوژیِ حاکم» شود. البته مارکوزه در آثاری بعدی‌اش پذیرفت که جامعه‌ی صنعتی امروز نه تنها زمینه‌ی مادی دگرگونی در بینش زیبایی‌شناسانه را فراهم آورده است، بل نمونه‌هایی نیز ارائه کرده است که در آن‌ها هنر بیانگر «موقعیت تفکر» است. می‌توان نوشته‌های مارکوزه در زمینه‌ی فلسفه‌ی هنر را بیانگر دوگرایش متضاد در زیبایی‌شناسی دانست. او همواره از دو امکان یا دو کارکرد که هنر و زیبایی در زندگی مدرن پدید آورده‌اند، یاد کرد. یکی از این دو کارکردِ متضاد هنر در توجیه نظم موجود است، و دیگری در ضدیت با آن.

مارکوزه در رساله‌ی مهم و مشهورش یعنی «منش ایجابی فرهنگ» که در کتاب ***نفی‌ها*** نیز باز منتشر شد،[۲۸] نوشت که هنر از آن آفریده‌های فرهنگی و معنوی است که جایگاهی می‌یابند فراتر از ابزار برآوردن نیازهای مادی آدمی. فرهنگ باید بتواند به امیدها، اشتیاق‌ها، و خواست‌های معنوی که از تنش میان اندیشه و زندگی ایجاد می‌شوند، شکل و نظم دهد. مارکوزه نوشت که فرهنگ وعده‌ی سعادت است و زندگی بهتر. به نظر او هنر در این نگاه به سعادت و بهروزی آینده از دیگر پدیده‌های فرهنگی فراتر می‌رود، و موقعیتی یکه می‌یابد که شادمانی و لذت زمینی را پیش کشد. اما تضادهای اجتماعی در ریشه‌ی زندگی فرهنگی نیز یافتنی هستند، پس آرزوی سعادت تنها در شورش علیه نظم موجود ظهور می‌کند.[۲۹] از سوی دیگر تنها در هنر است که جامعه‌ی بورژوایی تحمل آرمان‌های خود را می‌آورد، و آن‌ها را به گونه‌ای یوتوپیایی، تخیلی و عصیانگر پیش می‌کشد.[۳۰] در فلسفه، مارکس اهمیت این بهروزی را درک کرد، و در روانکاوی نیز فروید با طرح ضرورت برآوردن غرایز آزاد تصوری از آن را به دست داد، اما حضور فرهنگی این خواست یوتوپیایی در زندگی امروز وابسته به هنر است. هنر از ضوابط اخلاقی و اجتماعی فاصله می‌گیرد، و به کارکرد نقادانه‌ی یکه‌ای مجهز می‌شود. هنر می‌تواند واقعیت را در کلیت آن پیش کشد. از سوی دیگر ادراک زیبایی آمیزه‌ای است از حس و ادراک عقلانی. این آمیزه در کار هنر همچون «آفریدن واقعیت پندارگون» جلوه می‌کند، که این از عهده‌ی هیچ پدیده‌ی فرهنگی‌ای جز هنر برنمی‌آید.

28- H. Marcuse, 'The Affirmative Character of Culture', in: *Negations*, tra. J. J. Shapiro, London, 1972, pp 88-133.

29- *ibid*, p 99.

30- *ibid*, p 114.

این پندارگونگی هنر همان وعده‌ی سعادت است، همان که زاینده‌ی آزادی درونی و معنوی است. اما مقصود مارکوزه از صفت «**ایجابی**» که در مورد فرهنگ به کار می‌برد چیست؟ به گمان او اساس فرهنگ امروز این است که هر فرد توانا به دگرگون شدن هست، اما خود فرهنگ، همچون نظم جامعه، تغییر نمی‌کند. فرد در جامعه‌ی معاصر می‌تواند سازنده‌ی امکانات بهتری در همین دنیا، و همین نظام اجتماعی موجود برای خود باشد، اما نه سازنده‌ی دنیایی دیگر و بهتر. از این رو جهان موجود برای فرد منش ایجابی می‌یابد و نه منش سالبه. فرض این است که دگرگونی فرد بدون دگرگون کردن واقعیت، نظم حاکم و «وضعیت موجود» ممکن است.

در رمان *دکتر فاستوس* توماس مان می‌پرسد که چرا علم و فرهنگ مسوولیت عظیمی در شدت گرفتن سرکوب دارند؟ این پرسش «آدورنویی» در مقاله‌ی «منش ایجابی فرهنگ» به گونه‌ای دقیق مطرح شده است. منش اثباتی و ایجابی فرهنگ ایجاد آرمانی پندارگون و خیالی است که چون پاسخی به مصیبت‌های زندگی معاصر، خاصه سرکوب آزادی‌ها و حقوق انسانی، و نیز دشواری‌های ناشی از بت‌وارگی کالاها جلوه می‌کند. هر فرد برای خود امکان رهایی را فرض می‌کند، اما این اشتیاق به رهایی در خود تبدیل به پنداری از سعادت می‌شود، که هنر نیز سازنده‌ی آن است. مارکوزه (چون شیلر) می‌گوید که هنر جز این نقش، کارکرد دیگری هم دارد، یا باید داشته باشد. هنر گذر از حقیقت ممکن است، و آفریدن سرنمونی از رهایی انسانی. البته همچنان پرسش توماس مان در جای خود باقی است. مارکوزه به سهم خود همواره به این پرسش می‌اندیشید، و در پیشگفتاری به کتاب فرانتس نویمان به نام *دولت دمکراتیک و دولت اقتدارگرا* نوشت: «نویمان در واپسین سال‌های زندگی‌اش کوشید تا برای این پرسش هراس‌آور پاسخی یابد که چرا آزادی انسانی، و شادی و سعادت او در موقعیت تمدنی شکوفا از میان رفت، زمانی که شرایط عینی برای تحقق آن‌ها بیش از هر زمان دیگری فراهم آمده بود؟».[۳۱]

فصل نهم کتاب *اروس و تمدن* مارکوزه عنوانی جذاب دارد: ساحت زیبایی‌شناسانه. البته این عنوان واپسین کار مهم مارکوزه در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی نیز هست، که به فارسی ترجمه شده است. فصل مورد نظر ما به ظاهر تفسیری است از دیدگاه زیبایی‌شناسانه‌ی کانت و شیلر. اما در واقع در پس این تاویل ساده و از جهتی بسیار نو،

31- H. Marcuse, *Preface* to: F. Neumann, *The Democratic and Authoritarian State,* New York, 1957, pp vii-x.

مفهومی از هنر نهفته است که به گمانم گوهر پیشرو نظر مارکوزه را نشان می‌دهد. اندکی پیش گفتم که مارکوزه همچون شیلر از کارکرد رهایی‌بخش هنر یاد کرده است. در فصل «ساحت زیبایی‌شناسانه» نکته‌هایی در مورد دیدگاه شیلر آمده است، که می‌توان آن را گوهر نظر خود مارکوزه نیز دانست. او بحث را از کانت آغاز می‌کند. به گونه‌ای نوآورانه در شرح سومین نقادی کانت می‌گوید که خرد عملی از نظر این فیلسوف به آزادی، و به قوانینی اخلاقی که آزادانه شکل گرفته‌اند، وابسته است. در مقابل خرد نظری به طبیعت، و به قوانینی که طبیعی و در نتیجه محدودکننده هستند، وابسته است. قلمرو سومی در بحث کانت لازم بود که از طبیعت به آزادی گذر کند. خرد نظری موارد پیشاتجربی را در ادراک پیش می‌کشید، و خرد عملی آن‌ها را در اشتیاق و خواست. قلمرو سوم میان این دو، در حد حس و سرانجام داوری معنا می‌یابد. از این رو زیبایی‌شناسی از بحث حس به داوری امر زیبا تبدیل می‌شود. حس لذت، زیبایی و داوری درباره‌ی زیبایی، در جایگاهی در میان دو نیروی خرد عملی و خرد نظری مورد بحث قرار می‌گیرند. به همین دلیل در قطعه‌ی مشهور پنجاه و نهم از کتاب ***سنجش نیروی داوری*** که عنوان «درباره‌ی زیبایی چون نماد اخلاق» دارد، اخلاق قلمرو آزادی دانسته شده، و زیبایی راه گذر به آن را نشان می‌دهد.[۳۲] زیبایی، اما ساحت تازه‌ای است میان حس و اخلاق، یعنی میان دو قطب اصلی زندگی انسان، و معیاری است برای فهم هر یک از این دو. هر چند تجربه‌ی اصلی آن حسی است و نه مفهومی، و حس زیبایی‌شناسانه اساساً شهودی است و نه مفهومی. اما از حس ضابطه‌های جهانشمول در مورد موقعیت ابژکتیو زیبایی دانسته می‌شود، و این نکته راه را بر بحث تازه‌ای می‌گشاید.

مارکوزه نشان داد که شیلر از کتاب کانت نکته‌هایی تازه درک کرد، مسائلی را پیش کشید که در کار کانت گسترش کافی نیافته بودند. شیلر در ***درباره‌ی آموزش زیبایی‌شناسانه‌ی آدمی*** گذر از حس به خرد را در زیبایی پیش کشید، و گفت که این نکته در دل فلسفه‌ی هنر کانت نهفته بود، اما ناروشن باقی مانده بود. قلمرو زیبایی‌شناسی، ساحت تمدنی است غیرسرکوبگر، چون بنا به حکم مشهور کانت زیبایی از هر نوع بهره‌طلبی جداست. زیبایی خردی است که حسی شده، و حسی است بخردانه، و از این رو در پی سود نیست.[۳۳] مارکوزه در تاریخ زیبایی‌شناسی جدالی دائمی میان مورد حسی

32- H. Marcuse, *Eros and Civilisation, A Philosophical Inquiry into Freud*, London, 1987, p 174.
33- *ibid*, p 180.

و مورد عقلانی را می‌یابد، و حق را به شیلر می‌دهد که زیبایی را راهی می‌دانست برای آشتی این دو. اصطلاح مشهور زیبایی‌شناسی کلاسیک یعنی «علم آگاهی محسوس» از این جا اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. کارکرد زیبایی‌شناسانه می‌تواند نقش مهمی را در تجدید وضع تمدن ایفاء کند، چون تخیل یک توانایی ویژه‌ی ذهن است، حس را با خرد همراه می‌کند، و زیبایی را چون «یک شرط ضروری انسانیت» نمایان می‌کند. به همین دلیل در جامعه‌ی مدرن (اصطلاح از خود شیلر است) که کار و لذت از یکدیگر جدا شده‌اند،[۳۴] و ازخودبیگانگی جدایی حس و خرد را کامل کرده، نقش مهمی برای تجدید وضع تمدن به عهده‌ی هنر گذاشته شده است. «شکل تازه‌ای از زندگی» ضرورت دارد که در آن دو رانه‌ی خرد و حس همراه شوند، کار به لذت تبدیل شود، و انسان از قانون ونیاز رهایی یابد. پس هنر اکنون دو موقعیت متفاوت را بیان می‌کند: از یک سو توجیه وضع موجود، و وعده‌ای به سعادت موهوم، و از سوی دیگر راهگشایی به خرد انتقادی و سالبه تا بتوان تمدن سرکوبگر موجود را ویران کرد.

به نظر مارکوزه، هنر با قدرت لیبیدو همراه، و با هر دو سویه‌ی پذیرش و انکار، زشتی و زیبایی پیوسته است. در *رساله‌ای درباره‌ی رهایی*، مارکوزه نوشته است که زشتی و هراس تصلیب با زیبایی مسیح، زشتی سیاست با شعر راسین، و زشتی بدرود جاودانه با زیبایی ترانه‌های زمین ماهلر جبران می‌شود.[۳۵] شکل زیبایی‌شناسانه که بیان اروس یا غریزه و عشق و شهوت است پیشروست. یعنی می‌تواند بی‌عدالتی و نابرابری و ظلم را بازنمایاند. مارکوزه در همان رساله نوشته که حسیّت جدید که غریزه‌ی زندگی را در برابر پرخاشگری، گناه، بی‌عدالتی و فقر قرار می‌دهد، سیاسی است.[۳۶] مارکوزه افزوده که این حسیّت به «پراکسیس» تبدیل خواهد شد، و زیبایی می‌تواند به شکلی از هستی، و از این رهگذر به شکلی از زندگی اجتماعی نیز تبدیل شود.[۳۷] پس مارکوزه از «اخلاق زیبایی‌شناسانه» حرف می‌زند، و در یادداشتی می‌نویسد که زیبایی‌شناسی کانت «اینجا نیز به پیشرفته‌ترین مفاهیم راه می‌یابد، یعنی به زیبایی همچون نماد اخلاق».[۳۸] اما در جامعه‌ی امروز که مارکوزه آن را تک‌ساحتی خوانده، هنر نیز دچار بحران است. یعنی هنر نه فقط نمی‌تواند رویکرد اخلاقی حاکم را باز نمایاند، بل در بسیاری از موارد قادر به

34- *ibid*, p 185.

35- H. Marcuse, *An Essay on Liberation*, London, 1972, p 50.

36- *ibid*, p 31.

37- *ibid*, p 33.

38- *ibid*, p 39.

بیان منطق مخالفت با نظام موجود هم نیست. به همین دلیل جیانی واتیمو مارکوزه را واپسین اندیشگر برجسته‌ای دانسته که نظر هگلی «مرگ هنر» را به گونه‌ای مطرح کرده، و پذیرفته است.[۳۹] در کتاب ***ساحت زیبایی‌شناسانه*** می‌خوانیم که منش بنیادین هنر (دادخواست آن علیه واقعیت موجود، و فراخواندن تصوری از آزادی) استوار بر این نکته است که هنر از «جبر اجتماعی فراتر رود» و قلمرویی بیآفریند که در آن دگرگون کردن تجربه که ویژه‌ی هنر است، ممکن شود.[۴۰] در یکی دیگر از واپسین کارهای مارکوزه به نام ***ضد انقلاب و شورش*** فصل کاملی به هنر اختصاص دارد. عنوان این فصل «هنر و انقلاب» است. در پاره‌ی نخست این فصل مارکوزه می‌نویسد که قادر به تعریف «منش خاص طبقاتی هنر بورژوایی» نیست،[۴۱] و در پی نقل‌قولی از درسگفتارهای هگل در مورد زیبایی‌شناسی می‌گوید که شاید بتوان برخی از «مسائل و راه‌حل‌ها» را بورژوایی خواند، اما مشکل اینجاست که در آثار هنری بزرگ (و مثال می‌زند از کارهای دفو، لسینگ، فلوبر، دیکنس، ایبسن، توماس مان) این موارد با معناهایی گسترده‌تر و جهانشمول‌تر درهم می‌آمیزند، و امکان برداشت‌های ساده‌گرایانه را از میان می‌برند، همانطور که ***تریستان***، ***پارسیفال*** و ***زیگفرید*** تنها حکایت سلحشوران فئودال نیستند.[۴۲] در پاره‌های بعدی فصل مورد بحث، مارکوزه از این نکته آغاز می‌کند که هنر می‌تواند منش ایجابی فرهنگ را که به پذیرش نظام مستقر منجر می‌شود، رد کند. مارکوزه با توجه به تجربه‌های هنر رادیکال دهه‌ی ۱۹۶۰ نتیجه می‌گیرد که نیروی انتقادی و سالبه‌ی هنر نه در پیامی که ارائه می‌کند، بل در شکلی است که برمی‌گزینند. به همین دلیل می‌نویسد که انقلاب در شعرهای تغزلی برتولت برشت است، و نه در نمایش‌های سیاسی او، و اپرای **ویتسک** آلبان برگ انقلابی است، نه «اپراهای ضدفاشیستی امروز».[۴۳] مارکوزه در پایان بحث خود می‌گوید که تندترین و رادیکال‌ترین محتوای سیاسی هم نمی‌تواند شکل سنتی یک اثر را جبران کند.

39- G. Vattimo, "Mort ou déclin de l'art", *La fin de la modernité,* tra Ch. Alunni, Paris, 1987.

۴۰- هـ. مارکوزه، ***بعد زیباشناختی***، برگردان د. مهرجویی، تهران، ۱۳۶۸، ص ۱۱۹.

41- H. Marcuse, *Counterrevolution and Revolt,* London, 1972, p 88.

42- *ibid,* p 90.

43- *ibid,* p 117.

کتاب‌شناسی درس دوازدهم

۱. آثاری از بنیامین

برگزیده‌ی مقاله‌های زیر از بنیامین به فارسی منتشر شده است:

و. بنیامین، **نشانه‌ای به رهایی**، برگردان ب. احمدی، تهران، ۱۳۶۶.

چند اثر مهم او که در مرکز بحث آن‌ها مسائل زیبایی‌شناسی قرار دارد، عبارتند از:

W. Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le Romantisme Allemand,* tra. Ph. Lacoue-Labarthe, A.-M. Lang, Paris, 1986.

W. Benjamin, *origine du drame baroque allemand,* tra. S. Muller, Paris, 1985.

W. Benjamin, *Charles Baudelaire, un poéte lyrique a l'apogée du capitalism,* tra J. Lacost, Paris, 1982.

W. Benjamin, *Paris, capital du xixe sieecle,* tra J. Lacost, Paris, 1989.

W. Benjamin, *Understanding Brecht,* tra. A. Bostock, London, 1977.

برگزیده‌های زیر از مقاله‌های بنیامین مهمترین کارهای او در مورد هنر را در بر دارند:

W. Benjamin, *Illuminations,* ed. H. Arendt, tra. H. Zohn, London, 1970 (1993).

W. Benjamin, *Reflections,* ed. P. Demetz, tra. E. Japhcott, New York, 1978 (1993).

W. Benjamin, *Essais,* tra. M. de Gandillac, 2 vols, Paris, 1971 (1983).

در کتاب زیر بحث بنیامین و آدورنو یافتنی است:

F. Jameson ed, *Aesthetics and Politics,* London, 1977.

برگزیده‌ی نامه‌های بنیامین نکته‌های مهمی در مورد هنر در بردارند:

W. Benjamin, *Correspondance,* ed. T. W. Adorno et G, Scholem, 2 vols, tra. G. Petitdemange, Paris, 1979.

۲. درباره‌ی بنیامین

مقدمه‌ی هانا آرنت به کتاب Illuminations, روشنگر نکته‌های مهمی از اندیشه‌ی اوست:

H. Arendt, "Walter Benjamin 1892-1940", in: W. Benjamin, *Illuminations,* ed. H. Arendt, tra. H. Zohn, London, 1970 (1993).

کتاب زیر در حکم درآمدی است به کل کارهای بنیامین، و البته دیدگاهش در مورد زیبایی‌شناسی:

R. Wolin, Walter Benjamin, *An Aesthetic of Redemption,* University of California Press, 1994.

مجموعه مقاله‌های زیر روشنگر نکته‌های مهمی از اندیشه‌ی بنیامین است:

A. Benjamin, P. Osborne eds, *Walter Benjamin's philosophy: Destruction and Experience,* London, 1994.

کتاب تیدمن به ویژه در مورد اندیشه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی بنیامین مهم است:

R. Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin,* R. Rochlitz, Paris, 1987.

۳. شماری از آثار نظری برشت

برگزیده‌ی زیر مهمترین ماخذ فارسی برای دستیابی به اندیشه‌ی نظری برشت است:

ب. برشت، *درباره تئاتر*، برگردان ف. بهزاد، تهران، ۱۳۵۷.

B. Brecht, *On Theatre,* tra. J. Willett, London, 1964 (1993).

B. Brecht, *Écrits sur la politique et la société,* tra. P. Dehem et P. Ivernel. Paris, 1970.

B. Brecht, *Sur le cinéma,* tra. J.-L. Lebrave et J.-P. Lefebvre, Paris, 1970.

۴. درباره‌ی برشت:

W. Benjamin, *Understanding Brecht,* tra. A. Bostock, London, 1977.

M. Esslin, *Brecht, The Man and His Work,* New York, 1956 (1971).

B. Dort, *Lecture de Brecht,* Paris, 1960.

J. Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht,* London, 1959 (1967).

مقاله‌های رولان بارت در مورد برشت در کتاب زیر منتشر شده است:

R. Barthes, *Essais critiques,* Paris, 1964 (1990).

۵. آثاری از مارکوزه و درباره‌ی او

برخی از کتاب‌ها و مقاله‌های مارکوزه به زبان فارسی برگردانده شده‌اند، از دو منبع زیر نخستین اشاراتی به زیبایی‌شناسی دارد، و دومی یکسر درباره‌ی این مساله است:

ه. مارکوزه، *انسان تک‌ساحتی*، برگردان م. مویدی، ۱۳۵۰ (۱۳۵۹).

ه. مارکوزه، **بعد زیباشناختی**، برگردان د. مهرجویی، تهران، ۱۳۶۸.

کتاب مختصر و ساده‌نگر زیر شاید کمکی برای شناخت اندیشه‌ی مارکوزه باشد:

ا. مک اینتایر، *مارکوزه* برگردان ح. عنایت، تهران، ۱۳۵۲.

کتاب زیر تصویر درست و دقیقی از جامعیت فکر مارکوزه به دست می‌دهد:

M. Schoolman, *The Imaginary Witness, The critical Theory of Herbert Marcuse,* New York, 1980.

۷

از بیانگری تا شکل

درس سیزدهم

۱. بیانگری هنر از نظر کروچه و کالینگوود

۲. نسبت شکل و حس از نظر لانگر

۳. نماد و بیانگری هنر از نظر کاسیرر

درس چهاردهم

۱. هنر به عنوان شکلی از زندگی در بحث ویتگنشتاین

۲. سخن هنری از نظر ریچاردز و گودمن

درس سیزدهم

۱. بیانگری هنر از نظر کروچه و کالینگوود

پرسش آغازین درس پنجم را تکرار می‌کنم: هنر بیانگر چیست؟ آیا می‌توان گفت که بیانگر احساسات (هیجان‌ها، عواطف، اشتیاق‌ها، شهوات و...) هنرمند است؟ به نظر کسانی که به این پرسش، پاسخ مثبت می‌دهند، هنرمند کسی است که بتواند احساسات خود را درست بیان کند، و در اثر هنریِ خوب این احساسات به گونه‌ای روشن و انتقال‌پذیر بیان می‌شود، و مخاطبِ خوب هم کسی است که می‌کوشد تا این احساسات را درک کند. پس در این نظریه، بیانگریِ احساسات سرچشمه‌ی اصلی و مهمترین ضابطه‌ی شناخت اثر هنری دانسته می‌شود. به راستی هم، بیشتر مردم وقتی می‌گویند که از شنیدن قطعه‌ای موسیقی غمگین، یا از تماشای فیلمی شاد شده‌اند، یا از خواندن داستانی به هیجان آمده‌اند، براساس همین اصل بیانگریِ هنر نظر می‌دهند. در مباحث هنری این اصلی قدیمی و شناخته شده است، اما بنیان نظری‌اش را رمانتیک‌ها ریخته‌اند، خاصه آنجا که هنر را بیانگر مستقیم عواطف شناختند. به عنوان مثال ویلیام وردزورث شاعر رمانتیک انگلیسی در پیشگفتار کتاب ***ترانه‌های غنایی*** خود گفته است: «تمام شعرهای عالی سرریز خودانگیخته‌ی احساسات هستند».[1] حتی تی. اس. الیوت یکی از شاعران بزرگ مدرنیست، سده‌ای بعد نوشت: «یگانه راه بیان احساسات در شکل هنر، یافتن یک همبستگی ابژکتیو، یا به بیان دیگر یافتن رشته‌ای از موضوع‌ها، یا یک وضعیت، یا زنجیره‌ای از رخدادهاست که بتواند قاعده‌ی احساسات باشد، چنانکه وقتی حقایق خارجی، که باید منجر به تجربه‌ی حسی خاصی شوند، ارائه گردند،

1- W. Wordsworth, *Poetical Works,* Oxford UP. 1966, p 737.

احساسات نیز به سرعت برانگیخته شوند».[۲]

یکی از مهمترین فیلسوفانی که از نظریه‌ی «هنر همچون بیانگری» دفاع‌کرد بندتو کروچه فیلسوف ایتالیایی بود. پیش از هر چیز این را بگویم که دیدگاه کروچه در مورد هنر در دو دوره‌ی اصلی کار فکری او بسیار تفاوت کرد. در دوره‌ی نخست کروچه نظریه‌ای ارائه کرد، که امروز آن را «نظریه‌ی بیانگری هنر» می‌خوانند، و گاه از «اکسپرسیونیسم کروچه» یاد می‌کنند، که البته ارتباطی با آن آیین مشهور هنر مدرن ندارد. اوج این دوره، انتشار کتابی حجیم در سال ۱۹۰۲ بود با عنوانی یادآور رساله‌های سده‌ی هجدهمی، یعنی ***نهاده‌های بنیادین زیبایی‌شناسی به مثابه‌ی علم بیان و زبانشناسی همگانی***، که امروز با عنوان ***زیبایی‌شناسی*** مشهور است.[۳] این کتاب براساس رشته‌درس‌های کروچه در «فرهنگستان پونتانیانا» نوشته شد، و یکی از دستاوردهای نظری‌اش، مساله‌ی وحدت شهود و بیانگری بود، که در دل خود نکته‌ی مهم این همانی زبان و هنر را پیش می‌کشید. شرح این نظریه در سخنرانی‌هایی که کروچه به سال ۱۹۱۲ به دعوت «بنیاد رایس» دانشگاه تگزاس در ایالات متحد ارائه کرد، آمد. این سخنرانی‌ها به فارسی ترجمه شده‌اند.[۴] در دوره‌ی دوم کروچه تا حدودی نظر خود در مورد این‌همانی هنر و زبان را تعدیل کرد، و دیدگاه خود را در کتابی که به سال ۱۹۳۶ منتشر شد، و عنوانش ***شاعری*** یا La poesia بود، شرح داد. اما جدا از تفاوت دو دیدگاه، مساله‌ی زبان در بنیان نظر کروچه در مورد هنر چون نکته‌ای مرکزی باقی ماند. بسیاری از شارحان اندیشه‌ی کروچه چنین پنداشته‌اند که او از تحلیل زیبایی پی به اهمیت زبان برده بود، در حالی که چنین نیست، و پژوهش‌های او درباره‌ی زبان سرانجام او را به طرح مبانی زیبایی‌شناسی رهنمون شده بود، و خود او بارها به این نکته تاکید کرد.

کتاب ***زیبایی‌شناسی*** آغاز بنیان یک نظام فلسفی است. کروچه که هگل‌گرا بود می‌خواست «نظام دانش روح» را بنیان نهد، و زیبایی‌شناسی را نخستین گام در حرکت روح می‌شناخت. خود او کارش را نجات نظام هگلی از تفسیرهای مونیستی مارکسیسم و آیین‌های دیگر دانسته بود. جالب آن که اندیشه‌اش بر یکی از بزرگترین متفکران مارکسیست دورانش آنتونیو گرامشی تاثیر زیادی گذاشته بود. کروچه چهار کنش متمایز

2- T. S. Eliot, *The Sacred Wood*, London, 1972, p 100.

3- B. Croce, *Aesthetic*, tra. D. Ainslie, London, 1922-29 (1965).

۴- ب. کروچه، ***کلیات زیباشناسی***، برگردان ف. روحانی، تهران، ۱۳۵۸.

روح را برشمرد، که از آن میان دو کنش نظری و دو کنش دیگر عملی بودند. این چهار کنش عبارتند از: ۱) شهود ـ بیان، که نخستین کنش ذهنی و خیالی در حال شکل‌گیری است. ۲) مفهوم‌سازی، که دانش اندیشگون و سخن علمی نتیجه‌ی آن است، و به ارتباط‌های نیت‌گون افراد توجه دارد. ۳) اختیار، که کنش‌های زندگی هرروزه و خاصه زندگی اقتصادی را دربر می‌گیرد. ۴) اختیار عقلانی، که کنش‌های متوجه به هدف غایی زندگی اجتماعی را در بر دارد، و به کارهای اخلاقی مفهوم آزادی امکان ظهور می‌دهد. به نظر کروچه هر پله از این مسیر چهارگانه‌ی زندگی روح به پله‌های پیشین وابسته است، و در هر یک مجموعه‌ای از دانسته‌ها و کنش‌ها گرد می‌آیند. کار زیبایی‌شناس در پله‌ی نخست جای می‌گیرد، و درک ناآگاهی، یا تاثر، یا حسیّت است. این مرحله‌ای است که امکان شناخت شهودی همپای بیانگری را پدید می‌آورد، زیرا این همبسته اساس کار هنری است.

شهود و بیان به یکدیگر وابسته‌اند، و یکی بدون دیگری ممکن نیست. سرچشمه‌ی این‌همانی شهود و بیانگری در فلسفه‌ی روح کروچه است، که چون هگل معتقد بود که بیانگری به زبان مرتبط می‌شود، و هر چند که در زبان دو نیروی متعارض نیت‌مندی و شهود وجود دارند، اما پیروزی نهایی همواره از آن شهود است. کروچه همین تمایز را میان اندیشه‌ی مفهومی و منطقی با شهود Intuition نیز می‌یافت، و تفاوت مورد بحث را تا حد نظریه‌ای فلسفی در مورد شناخت‌شناسی پیش می‌برد، و اعلام می‌کرد که اساساً دانش انسانی از دو راه متمایز به دست می‌آید، یکی مکاشفه و شهود، و دیگری خردورزی یا کاربرد تعقل و استدلال. کروچه در ***زیبایی‌شناسی*** خود از اصل کانتی «زیبایی رها از مفهوم است» آغاز کرد، و دو اصطلاح تخیل و شهود را در مورد پدیده‌ی واحدی به کار برد. او تاکید کرد که شهود معادل‌هایی بسیار از جمله تخیل، دید، توهم و... دارد،[5] و چنین افزود که شهود منش ویژه‌ی یک ابژه است، هنگامی که ابژه به نوع متعلق نباشد. وقتی می‌گوییم هنر شهودی است، در واقع آن را خیالی می‌خوانیم.[6] پس در هنر برخلاف اندیشه‌ی بخردانه و علمی اثری از مفاهیم نیست، و نمی‌توان حکم کلی، تعمیم نظری، و نظام دسته‌بندی‌ها را به یاری مفاهیم آفرید، بل دریافت آن از راه مکاشفه است و بیانش حسی و تغزلی. در واقع تمایزی که کروچه در مورد کنش‌های شناختی و

۵- ب. کروچه، ***کلیات زیباشناسی***، برگردان ف. روحانی، تهران، ۱۳۵۸، ص ۵۳.

۶- **پیشین**، ص ۶۵، ص ۱۰۰.

کنش‌های اختیاری قائل شده، و به اساس نظام فلسفی او برمی‌گردد، توجیه‌کننده‌ی نکته‌ی مرکزی زیبایی‌شناسی کلاسیک است، این که هنر موجب لذت حسی می‌شود، و نه شناخت علمی.

کروچه به درستی می‌گوید که هنر نمی‌تواند برداشتی مکانیکی از طبیعت باشد. از سوی دیگر هنر در موقعیتی دور از مفهوم‌سازی کار می‌کند. هر دانسته‌ی زیبایی‌شناسانه به زبان درمی‌آید، و بیان‌شدنی است. چیزی وجود ندارد که بتوانیم آن را کشف کنیم، اما نتوانیم بیانش کنیم. ازاین رو بیانگری، شهود هنری و زبان همراه با یکدیگر مطرح می‌شوند. تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه از گوهر همین همانندی ساخته می‌شود، و وجودش در مسیر ارتباط تنها یکی از شکل‌های تحقق آن است. برای کروچه این‌همانی شهود ـ بیان تا حدودی به این‌همانی محتوا و شکل یا گشتالت در نظر هگل همانند است. کروچه آن جنبه‌ی معنوی و بیناذهنی شهود را با بیان یا expression یکی می‌دید، و هرگونه فاصله و دوری این دو از یکدیگر را گونه‌ای «بیگانگی» درست به معنای هگلی آن می‌شناخت. نتیجه‌ی نادرست این‌همانی شهود و بیان، یکی انگاشتن هنر و زبان است، و در نهایت یکی پنداشتن زبان‌شناسی همگانی با زیبایی‌شناسی. این نکته به صراحت در فصل هجدهم ***زیبایی‌شناسی*** آمده است،[7] و همان زمان مورد انتقاد اندیشگرانی قرار گرفت که کروچه را «ذهنی‌گرا» می‌خواندند. خود کروچه چند بار (مثلاً در پسگفتار به پنجمین چاپ ***زیبایی‌شناسی*** در سال ۱۹۲۱) گفته بود که روحیه‌ی «ذهنی‌گرای» کتابش به مقدار زیادی محصول پیکار اوست با نگرش‌های غیرنقادانه و پوزیتیویستی.

این گفته‌ی کروچه مقدمه‌ای بود بر نوشته‌های دوران دوم کار فکری‌اش که همان‌طور که گفتم در کتاب ***شاعری*** کامل شد. در این کتاب کروچه در گریز از این‌همانی هنر و زبان، از مفهوم تازه‌ای سود جست، و آن را «شهود شاعرانه» خواند. به گمان او شهود هنری در شکل ناب و کامل خود شهودی شاعرانه است، که موقعیتی ذهنی است. نمی‌شود گفت که شهود به هر نوع بیان زبانی اطلاق می‌شود، و پیروزی شهود بر منش نیت‌مندی زبان دستکم در تمامی موارد ممکن نیست، و جز در موقعیت شهود شاعرانه نمی‌توان از آن با یقین بحث کرد. روشن است که در این حالت هنر دیگر با زبان یکی نخواهد بود، و فقط با آن بیانی یکی دانسته خواهد شد که «از شهود شاعرانه برآمده باشد، و بیان شاعرانه بیابد». کروچه در این مرحله، می‌پذیرفت که زبان ساحت‌های دیگری غیر از بیان

7- Croce, *Aesthetic,* p 298.

شاعرانه نیز دارد. به عنوان مثال بیان طبیعی حس و عاطفه لزوماً شاعرانه و هنری نیست. بیان شاعرانه اساساً شکل طبیعی نمی‌یابد. کروچه این‌سان با دیدگاهی فرمالیستی هم‌آوا می‌شد که زبان شعر در حکم ویرانی جنبه‌ی طبیعی زبان متعارف و هرروزه است، و راه همسخنی‌او با متفکری چون ای. ا. ریچاردز گشوده‌می‌شد که‌می‌گفت‌زبان‌علمی‌و منطقی دور از زبان هنری است. در زبان و بیان علمی ـ منطقی نشانه‌ها همواره به چیزی دیگر دلالت دارند، در حالی که در زبان شعر و هنر چنین اتفاقی نمی‌افتد. زبان علمی به اهداف عملی‌وابسته است، و این‌نکته به‌هیچ‌رو در موردزبان هنری‌وشعری‌صادق نیست. کروچه به تاکید نوشت که زبان شاعرانه نه یک مفهوم را منتقل می‌کند، و نه یک داوری را.

متفکر دیگری که از بیانگری در هنر، با روشی همانند روش دوره‌ی نخست کار فکری کروچه دفاع کرد، رابین جرج کالینگوود تاریخ‌دان و زیبایی‌شناس انگلیسی بود که کتاب *اصول هنر* او به سال ۱۹۳۷ منتشر شد. کالینگوود نیز از تمایز میان اندیشه‌ی مفهومی و منطقی با آنچه خود تخیل Imagination می‌نامید آغاز کرد. به گمان کالینگوود ما در مرحله‌ی تخیل، از داده‌های ادراک حسی خود موردی تک و یکه می‌سازیم، و نه اموری کلی و تعمیم‌یافته.[۸] در این مرحله، تخیل قبل از به قاعده درآمدن مفاهیم وجود دارد. پس از طی این مرحله ذهن به بهره و استفاده می‌اندیشد، البته ذهن در گام‌های بعد دسته‌بندی‌های اخلاقی را نیز می‌سازد. کالینگوود همچون کروچه با احکام اصلی زیبایی‌شناسی کانت همراه است که زیبایی هنری از مفاهیم و بهره‌دهی جدا، و امری کلی، و غائیتی است بدون هدف. کالینگوود می‌گوید که ما نخست به یاری حواس خود از داده‌ها، آگاه می‌شویم، و در همین مرحله احساسات و هیجان و عواطف در ما شکل می‌گیرند، اما خودمان از آن‌ها بی‌خبر می‌مانیم. می‌شود گفت که این به واکنش غیرارادی ما همانند است که یکسر بیرون از قلمرو آگاهی‌مان قرار دارد. پس میان «نشانه یا علامت یک حس یا هیجان» با «بیان تخیلی» آن تمایزی وجود دارد. هنگامی که از هیجان‌ها، عواطف و احساس خود باخبر می‌شویم، مرحله‌ی دوم آغاز می‌شود، یعنی مرحله‌ی تخیل (یا شهود از نظر کروچه). اینجاست که هنر ظاهر می‌شود.[۹] اگر کسی از دگرگونی در حالت چهره‌ی من، دریابد که مثلاً ترسیده‌ام، ادراکش فقط به همان عاطفه‌ی بیان‌ناشده‌ی من استوار است، اما اگر خود من از ترس خود حرف بزنم و از نیروی تخیل

8- R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, London, 1979, pp 168-171.

9- *ibid*, pp 225-241.

یا شهود بهره گیرم، آنگاه کاری هنری کرده‌ام. در نتیجه‌ی کار من، مخاطب می‌فهمد که ترسیده‌ام، یعنی کارم، و نه حالتم، موجد ارتباط است با دیگران.

هنر جز همان تخیل یا شهود من نیست، خواه مخاطبی در میان باشد یا نباشد، و حتی مهمتر خواه من آن را به صورت مادی تحقق بدهم یا نه. اثر هنری در فکر هنرمند بیان می‌شود، یعنی چون شهودی پدیدار می‌آید، و ابزار مادی‌ای که هنرمند به کار می‌برد صرفاً «تحقق خارجی» آن است. این‌سان کالینگوود به اصل مهم زیبایی‌شناسی کلاسیک پشت کرد که زیبایی فقط در تبلور مادی، یعنی در تحقق خود، زیبایی هنری است، و آن زیبایی‌ای که تنها در فکر ایجاد شود و در ماده تحقق نیابد، هنری نیست. این تنها یکی از دشواری‌های نظریه‌پردازان هنر همچون بیانگری است که بیان را ناگزیر ذهنی می‌یابند، چون سرچشمه‌ی آن یعنی احساسات را ذهنی شناخته‌اند. دشواری دیگر آنجا پدید می‌آید که قرار شود نوعی از این کار هنری، یعنی آن گونه‌ای که در حالت مادی آفریده شده است، از سوی کسی دیگر درک شود. اگر من از یک احساس خود (مثلاً از ترسم) حرف بزنم، کافی است که مخاطبم با قاعده‌های زبانشناسانه‌ای که زبانم در آن‌ها شکل گرفته و بیان شده، آشنا باشد تا بتواند حرف مرا درک کند. اما اگر از ترس خود در اثر هنری حرف بزنم، مخاطبم باید نه فقط تا حدودی با قاعده‌های آن هنر آشنا باشد تا حرف مرا درک کند، بل ناگزیر است که خود تجربه‌ی تازه‌ای را آغاز کند، و افزونه‌ی احساسی همراه نشانه‌ها را نیز بشناسد، و از تخیل خود چنان سود بجوید که من نیز پیش‌تر از آن سود جسته‌ام و اثر را آفریده‌ام. این سان او ترس مرا درک می‌کند. اما درست همین‌جا دشواری بحث کروچه و کالینگوود آشکار می‌شود. چرا مخاطب باید در چارچوب آنچه من بیان کرده‌ام زندانی بماند؟ شاید او نترسد، یا ترسی بارها «عمیق‌تر و گسترده‌تر» از ترس مرا تجربه کند. چرا هنر در محدوده‌ی تنگ بیان زندانی بماند، وقتی هر یک از ما در رویارویی با اثری هنری دنیایی خاص خود را بنا می‌کنیم، و از آنچه هنرمند بیان کرده، و از شهود او فراتر می‌رویم؟ هنر فقط ثبت هیجان‌ها، عواطف و احساسات هنرمند نیست. آیا ما وقتی موومانی از یک کنسرتوی باخ را می‌شنویم فقط با احساسات آهنگساز آشنا می‌شویم، یا فقط از بیان احساسات او متاثر می‌شویم و به احساسی همانند با او دست می‌یابیم؟ پس چرا در نوبت‌های گوناگون که آن موومان را می‌شنویم، احساساتی متفاوت به ما دست می‌دهد؟ اگر اثر هنری فقط ثبت احساسات مولف باشد، آنگاه ویژگی زبان اثر، و رسانه‌ای که اثر در آن شکل گرفته، نباید نقشی در ادراک اثر از سوی مخاطب داشته باشند، در صورتی که می‌دانیم این همه چه نقش

عظیمی در ادراک و دریافت اثر دارند. در واقع، ما برای درک حس زیبایی‌شناسانه‌ی خود فقط یک راه در پیش داریم. این که اثر را نه بیان، یا شهود، یا تخیل مولف، بل ساختاری مستقل از مولف بدانیم، و از راه بررسی اثر به افق معنایی آن پی ببریم. درست از همین جا بحث در مورد خود اثر آغاز می‌شود. و این یعنی بحث از شکل یا ساختار اثر، که در تکامل خود، بحث از «زبان» اثر دانسته می‌شود.

نقد به دیدگاه هنر همچون بیانگر احساسات از جنبه‌های گوناگون انجام شده و به نتایج متفاوتی نیز رسیده است. یکی از زاویه‌ها را بحث کارل پوپر گشوده که در فصل سیزدهم زندگینامه‌ی خودنوشته‌اش ***جستجوی ناتمام*** از دیدگاه کروچه و کالینگوود نقد می‌کند. جدا از این نکته که به گمان پوپر پرسش‌های «ذات‌گرایانه»‌ای چون «هنر چیست؟» پرسش‌های درستی نیستند، او در نقد بر دیدگاه بیانگری بر مساله‌ی ساده‌ای انگشت گذاشته است. اساساً هر آنچه انسان یا جانوری انجام می‌دهد، بیانگر نیز هست، و حالت درونی او را نشان می‌دهد. حتی سرفه‌کردن ساده‌ی یک آدم، یا فریاد ترسیده‌ی یک حیوان بیانگر احساسات آن‌هاست، یعنی «حالت درونی و هیجان‌های آن‌ها را نمایان می‌کند». اگر هنر را صرفاً بیانگر احساسات، هیجان‌ها و عاطفه‌ها بدانیم، آنگاه میان هنر و دیگر کنش‌های انسانی تفاوتی باقی نمی‌ماند. آنچه اثر هنری را جذاب می‌کند، چیزی است غیر از بیانگری احساس. پوپر به صراحت می‌نویسد «آنچه اهمیت دارد خود اثر هنری است».[۱۰] هنرمند خادم اثر خویش است، آنچه از حس و شخصیت خود در اثر می‌نهد، در خدمت چیزی بالاتر و ارجمندتر از احساسات او قرار می‌گیرد. پوپر در این مورد از اصطلاح نادقیق «ابژکتیو» (که خودش هم آن را دقیق نمی‌داند، اما می‌افزاید که اینجا نام‌گذاری مهم نیست) یاری می‌گیرد. او از یوهان سباستین باخ مثال می‌آورد. باخ در اثری که می‌آفرید حس خود را بیان نمی‌کرد، بل آن را در آزمون مکرر هماهنگی عناصر اثرش به کار می‌گرفت: «وقتی موسیقی‌دانی یک فوگ می‌نویسد در پی یافتن موضوع جالب و کنترپوئن مخالف و سپس بهترین صورت استفاده از آن‌هاست. ممکن است نوعی احساس هماهنگی یا تعادل موردنظر او باشد. نتیجه البته ممکن است هیجان‌انگیز باشد، ولی درک ما از آن بیشتر متوجه این هماهنگی ـ نظمی برخاسته از درهم‌ریختگی کامل ـ خواهد بود تا هیجانی که در آن ترسیم شده است».[۱۱]

---

۱۰ – ک. ر. پوپر، ***جستجوی ناتمام***، برگردان ا. علی‌آبادی، تهران، ۱۳۶۹، ص ۷۶.

۱۱ – **پیشین**، ص ۸۲.

۲. نسبت شکل و حس از نظر لانگر

در مقابل این نظر که هنر بیانگر است، دیدگاهی دیگر پدید آمد، که به شکل اثر هنری اهمیت داد. در ادامه‌ی این درس به این نظر تازه که در مرکز بحث‌های آن دو مفهوم نماد و شکل قرار دارد، توجه می‌کنیم. یکی از مهمترین سخنگویان این دیدگاه فیلسوف آمریکایی سوزان لانگر بود. او نخست در کتاب ***فلسفه به میزانی نو*** (واژه‌ی میزان را در برابر Key آورده‌ام و اینجا معنایی موسیقایی دارد) نظریه‌ای در مورد نماد ارائه کرد، و بعد در کتاب ***احساس و شکل***، این نظریه را در مورد هنرهای گوناگون به کار گرفت. به گمان لانگر در آثار هنری (و در هر مجموعه‌ای) شکل‌ها احساسات را «نمادین» می‌کنند، چرا که «زندگیِ احساسات را بیان می‌کنند»، آن هم از راهی که هیچ ارتباطی به معناهای زبانشناسانه ندارد، راهی که معناهای ضمنی را ممکن می‌کند. به نظر لانگر تمامی فعالیت‌های انسانی، از جمله کل کنش‌های ذهنی آدمی، شکل می‌یابند و از اینجا دارای منش نمادین می‌شوند. به بیان دیگر هرگونه شکل‌یابی زایش معناهای باطنی یا نمادین است. لانگر در یکی از واپسین کارهای خود با عنوان ***ذهن: رساله‌ای درباره‌ی ادراک حسی انسانی*** متاثر از روانشناسی گشتالت نوشته است: «تمامی تجربه‌های آگاهی، تجربه‌هایی هستند که به گونه‌ای نمادین جلوه می‌کنند».[۱۲] در این کتاب می‌خوانیم که تبدیل نمادین تجربه‌ها نخست فراشدی است ذهنی، که در مغز آدمی روی می‌دهد. هنر، گفتار، و آیین‌ها خبر از نیازی زیست‌شناسانه می‌دهند، و در حکم تبدیل نمادین تجربه‌ها در گستره‌ای عینی و واقعی هستند. کارکرد اصلی نماد این است که ابژه‌ها را همچون «موضوع‌های شناسایی» و «مفصل‌بندی انواع تجربه» جلوه‌گر کند. از سوی دیگر نماد همواره «طرح‌اندازی یک ایده است».[۱۳] نماد به ایده‌ها و مفاهیم مرتبط می‌شود، و از راه آن‌ها با چیزها در جهان ارتباط می‌یابد. در ذهن نیز نمادها به شکل‌دادن ایده‌ها یاری می‌کنند. و این از راه «نمادگراییِ سخن‌گون» ممکن می‌شود. گزاره، گوهر زبان به عنوان نمادگراییِ سخن‌گون است. اما در هنر ما با یک نمادگرایی غیرسخنی روبروییم، هنر برخلاف گفته‌ی کروچه به زبان همانند نیست، بل فقط به بیان احساس در شکلی نمادین وابسته است.[۱۴] بنا به چنین برداشتی از هنر می‌توان به احساسی دست یافت بدون آنکه

12- S. Langer, *Mind: An Essay on Human Feeling*, Baltimore, 1967. vol 1, p 100.

13- *ibid*, pp 75-76.

14- S. K. Langer, *Feeling and Form*, New York, 1953, pp 369-392.

در پی معنا بود. به عنوان مثال نشانه‌های موسیقایی چنین می‌کنند. افزونه‌ی کلامی و زبانی و معنایی در اپراها و آثار آوازی فقط سازنده‌ی دلالت‌هایی از نوع دیگر هستند. باید ترکیب موسیقی و کلام را با بررسی جداگانه‌ی حس موسیقایی و دلالت معنایی مطرح کرد.[۱۵] لانگر در آغاز فصل بیستم کتاب *احساس و شکل* گفته است که اثر هنری یک نماد تک و منفرد است و با سخن و زبان تفاوت دارد که خود از نمادهای بسیار شکل گرفته‌اند.[۱۶]

لانگر در سخنرانی‌های دانشگاهی خود در مورد هنر، که در مجموعه‌ای با عنوان *مسائل هنر* منتشر شده‌اند، به شکل روشن‌تری از نظریه‌اش درباره‌ی نماد بحث کرده است.[۱۷] در فصلی با عنوان «نماد هنری و نماد در هنر» لانگر از این دیدگاه دفاع می‌کند که کارکرد عقل از شکل‌گیری گسترده‌ی احساس برمی‌خیزد. او می‌گوید که بحث از حس به‌گونه‌ای منطقی و بخردانه ممکن است. هرگونه شناخت شکل نیازمند یک الگوست، در مورد شناخت احساس نیز به چنین مُدل یا الگویی نیاز هست، و لانگر آن را «شکل نمادین» می‌خواند. سپس می‌افزاید که زبان شکلی نمادین است، و ساختار سخن بیانگر شکل‌های شناخت عقلانی محسوب می‌شود. اما با الگوی سخن‌گوی زبان نمی‌توان شکل‌های حسی را یا آنچه را که لانگر «زندگی احساس»، یا «زندگی ذهنی به منطق درنیآمدنی» می‌خواند، بازشناخت. برای این کار باید به شکل نمادین دیگری متوسل شد، و آن هم هنر است، از این رو می‌توان از «نماد هنری» Art symbole به معنایی یکسر متفاوت از «کاربرد نماد در اثر هنری» یاد کرد. بنا به این معنا هر اثر هنری شکل نمادینی است متفاوت از هر شکل دیگری.[۱۸] این شکل بیانگر ایده‌ها نیست، بیانِ حس است. لانگر در پاسخ به ناقدانش از اصطلاحی که در کتاب *احساس و شکل* ساخته است دفاع می‌کند، و می‌گوید که «نماد هنری» رساننده‌ی معناست، چون تجرید منطقی لازم و ضروری برای ادراک کارکرد چنین مفهومی را داراست. لانگر یادآور می‌شود که شکل اینجا معنای چیزی به پایان رسیده و نهایی را ندارد، بل موردی است دگرگون‌شونده، که نتیجه‌ی واکنش‌های متقابل عناصر درونی خود است. نمادهایی که در یک اثر هنری به کار می‌روند به طور کامل از اثر هنری در مقام نماد متفاوتند. آن نمادهای درون اثر به

15- *ibid*, pp 120-133. 16- *ibid*, p 369.

17- S. K. Langer, *Problems of Art*, New York, 1957.

18- *ibid*, p 125.

معنایی غیر از خود اشاره دارند، اما «نماد هنری» به چیزی جز خود، یعنی به چیزی جز حس، اشاره ندارد، و تنها به این معنا بیانگر است، نه بیانگر معنا بل بیانگر احساس. نماد هنری به شهود وابسته است و نه به خرد. نماد در هنر به استعاره و مجاز همانند است، اما نماد هنری «تصویر مطلق» است، تصویری که جز در این موقعیت وجودی خویش به هر شکل دیگر که درآید نابخردانه می‌نماید. این بزرگترین وجه تمایز هنر با علم است، لانگر با زبانی یادآور زبان ارنست کاسیرر در فصل نخست ***فلسفه‌ی شکل‌های نمادین*** می‌گوید که اثر هنری همین است که هست، و نه یک نمونه‌ی مثالی یا بیانی از یک نوع.[۱۹]

نظریه‌ی لانگر که در واقع نظریه‌ای نشانه‌شناسانه در شکلی ابتدایی به شمار می‌آید، تا حدودی به کارهای کلایو بل استوار است، هر چند لانگر نسبت به عقاید بل نگرشی نقادانه نیز دارد. بل در کتاب هنر از مفهوم «شکل دلالت‌کننده» Significant Form یاد کرده بود. او در کتاب خود پرسید که کدام مشخصه میان آثار هنری فرهنگ‌های متفاوت انسانی مشترک است؟ و خود پاسخ داد که آن چیزی که ایاصوفیه، یک عطرپاش ایرانی، کارهای جیوتو، شیشه‌های نمازخانه‌ی شارتر، وکارهای سزان را به هم می‌پیوندد، شکل آن‌هاست که بیانگر معناهایی دیگر، معناهایی فرازمان است. در هر یک از این آثار خط‌ها و رنگ‌ها، به راهی ویژه درهم شده‌اند، تا شکل‌هایی خاص و مناسباتی میان شکل‌ها را پدید آورند، و از راه نمادها و معناهایی باطنی احساس زیبایی‌شناسانه را برانگیزانند.[۲۰] بل از نقاشی پسا امپرسیونیستی و به ویژه از کارهای پل سزان، دفاع کرد و نوشت که ما برای یافتن «بیان» به نمایشگاه نقاشی نمی‌رویم، بل در جستجوی **شکل دلالت‌گر** هستیم، یعنی مساله‌مان بیانی نیست که هنرمند از احساسات خود ارائه می‌کند، بل دلالت‌های نمادین اثر هنری است. به روشنی می‌توان دید گرایشی که لانگر سخنگوی آن است و «خودِ اثر هنری» را موضوع اصلی بررسی و نقادی می‌شناسد، ناگزیر از پرداختن نظری تازه در مورد نماد است، زیرا این گرایش دیگر هنر را بیانگر سرراست حس نمی‌داند، بل معرّف چیزی رازآمیز می‌شناسد که در خود اثر هنری و شکل آن پنهان است، و به چیزی غیر از خود اشاره دارد. درست در این نقطه لانگر نیازمند نظریه‌ای دقیق درباره‌ی نماد می‌شود و اندیشه‌ی بل پاسخگوی او نیست. لانگر

19- *ibid*, p 177.

20- W. K. Wimsatt Jr and C. Brooks eds, *Literary Criticism, A Short History*, London, 1970. Vol. 3, pp 490.

این نظریه را در آثار ارنست کاسیرر یافت، و کتاب ***احساس و شکل*** خود را نیز به او تقدیم کرد.

۳. نماد و بیانگری هنر از نظر کاسیرر

تحلیلی ژرف در مورد نسبت شکل و نماد کار ارنست کاسیرر است که خوشبختانه چند کتاب مهم او به فارسی ترجمه شده است. کاسیرر هیچ کتاب و رساله‌ی مستقلی درباره‌ی هنر و زیبایی ننوشت، و در فلسفه‌ی ***شکل‌های نمادین*** نیز بخش یا فصل مستقلی به هنر اختصاص نداد. در نگاه نخست چنین می‌نماید که هنر و ادبیات از نظر او فقط پاری شباهت‌ها با اسطوره و زبان دارند و بس. اما کاسیرر در یکی از آخرین کتاب‌هایش به نام ***منطق علوم فرهنگی***، که سه سال پیش از مرگش منتشر شد، در مورد هنر و زیبایی‌شناسی نیز بحث کرد. از سوی دیگر در فصل نهم کتاب ***رساله‌ای درباره‌ی انسان*** (به فارسی ***فلسفه و فرهنگ***) شرح روشنی از نکته‌های مهم فلسفه‌ی هنر آورد.

بحث درباره‌ی مفهوم نماد نخست آسان می‌نماید، اما چون پیش می‌رود پیچیدگی‌های نظری زیادی آشکار می‌شوند. کاسیرر نظری تازه درباره‌ی مساله‌ی نماد ارائه کرد، او نخست در این بحث به سنت کانت‌گرایان بازگشت، و تعریفِ «کلاسیک» از نماد را تکرار کرد. او گفت که هرگاه معنایی ـ به هر شکل ـ در پس حجاب شکل یا مورد محسوس پنهان شود شکلی از نماد ایجاد می‌شود. این درک از نماد، در نوشته‌های کانت‌گرایان در سال‌های پایانی سده‌ی نوزدهم، و در آغاز سده‌ی بیستم رایج بود. حتی فیلسوف پدیدارشناسی چون ماکس شلر و اندیشمندی چون نیکلای هارتمن نیز در بحث خود از نماد، و در بحث از هنر، به این تعریف باز می‌گشتند. کاسیرر نیز نوشت که هرگاه مورد محسوس دربردارنده‌ی لایه‌های تودرتوی معنایی شود، نماد خواهد بود.[21] کارکرد نماد از نقش‌های معناشناسانه‌ی آن بازشناخته می‌شود. به نظر کاسیرر هرگونه فراشد شناخت انسانی کارکرد و منش نمادین دارد. ابژه‌ی شناسایی به ادراک سوژه از نماد، یا موقعیت نمادین، یا به بیان کاسیرر «شکل نمادین» وابسته است. اهمیت و اعتبار زبان ریشه در این نکته دارد، زیرا زبان معنای شکل‌های نمادین را نه فقط منتقل می‌کند، بل می‌آفریند. فراشد شناخت به یاری زبان «منش نمادین» می‌یابد. به نظر کاسیرر

21- E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques,* tra. C. Fronty, Paris, 1988, vol 3, pp 237-239.

اهمیتِ زبان ما را به اعتبار کارکرد شکل نمادین دیگر، یعنی هنر آگاه می‌کند. این دیدگاه که جهان فرهنگ یک نظام شکل‌های نمادین است، به ما امکان می‌دهد تا وحدت راستین شکل‌های فرهنگی، و وجود آن‌ها همچون یک کلیت ارگانیک را نشان دهیم، و جایگاه هر یک از این شکل‌ها ــ مثلاً هنر ــ را به دقت بازیابیم. نسبت این شکل‌ها با هم ــ مثلاً نسبت زبان با هنر ــ از کارکردهای آنان پدید می‌آید.

کاسیرر می‌گوید که هنر شکلی نمادین است که خود به ما امکان می‌دهد تا مسیر و راستای معناشناسانه‌اش را بشناسیم. هنر چون هر شکل نمادین دیگر دارای دو ساحت است: ساحت فیزیکی یا محسوس، و ساحت معنایی یا درونی که در ساحت نخست پنهان شده است. این نسبت میان مورد محسوس با معنا سه شکل منطقی به خود می‌گیرد: ۱) بیان Expression ۲) بیانگری Representation ۳) معنای ناب. هنر و اسطوره در حد بیان هستند، زبان در حد بیانگری است، و علم در حد معنای ناب. در هنر که به پله‌ی بیان مربوط می‌شود میان مورد محسوس و معنا فاصله می‌افتد. تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه این فاصله را نشان می‌دهد، که در واقع شکافی است میان آنچه به ادراک حسی درمی‌آید با معناهای نمادین. این شکاف در مورد زبان وجود ندارد، و به همین دلیل دیدگاهی چون نظر کروچه که میان هنر و زبان تفاوتی نمی‌دید، نادرست است. ما در علم، و در زبان انواع درک‌های حسی خود را طبقه‌بندی می‌کنیم، و آن‌ها را در پیکر مفاهیم و قاعده‌های اصلی جای می‌دهیم، تا بتوانیم معناهایی برای آن‌ها وضع کنیم. یعنی موارد نامحدود و نامتعیّن را به مواردی محدود و مشخص تبدیل می‌کنیم. ما این کار را به گونه‌ای در هنر نیز انجام می‌دهیم. مکاشفه‌ها و ادراک هنری نیز روش‌های ویژه‌ی خود را در طبقه‌بندی دارد که با خردورزی و به یاری مفاهیم نظری ممکن نمی‌شوند، بل به یاری پیکربندی یا شکل ناب پدید می‌آیند. این روش‌ها منش پیوسته و منطقی دارند، ولی باید گفت که کشف این منش هیچ ساده نیست، چون پیچیدگی‌های به ظاهر نامعقولی دارد. در تلاش برای شناخت هنر ویژگی اصلی آن، یعنی فاصله میان مورد محسوس و معنا، نشان می‌دهد که راهی جز این وجود ندارد که تکامل شکل‌های معنوی و فکری را در شکل و زندگی نمادین خود آن‌ها بررسی کرد. بررسی شکل یا ساختار اثر هنری «درونِ زندگی خود آن» باید انجام گیرد. علت اصلی تکامل فرهنگ و هنر را باید پیش از هر چیز درون خود آن‌ها جستجو کرد، یعنی داخل آن فراشدهای فکری و شکل‌های نمادین که از این فراشدها جدا نیستند.

نکته‌ی بالا توجیه دلبستگی کاسیرر به کارهای هینریش ولفلین، نظریه‌پرداز

فرمالیست درباره‌ی هنر است. کسی که می‌خواست رمز تکامل شکل‌های هنری را از دل خود آن‌ها استنتاج کند و کاسیرر او را «آگاه به راز تکامل هنر» می‌نامید. از آنجا که کاسیرر بررسی دگرگونی‌های شکل نمادین هنر در چارچوب منطق خود آن را ضروری می‌دانست، نظریه‌پرداز بزرگ دیگر، اروین پانوفسکی، او را «همدل اطمینان‌بخش» خود می‌نامید. البته کاسیرر هنر را گونه‌ای از مکاشفه‌ی واقعیت می‌شناخت، و هنر را موردی شناخت‌شناسانه ارزیابی می‌کرد، اما از یاد نبریم که او بارها به تاکید گفته بود که این شناختی خاص است که از مفاهیم نتیجه نمی‌شود، بل شهودی است. هنرمند قوانین خاصی را کشف نمی‌کند، شکل‌ها را کشف می‌کند. این شکل‌ها مستقل از خود هنر معنا ندارند، چون هنر سازنده‌ی شکل‌هاست، و نه فقط کاشف آن‌ها. کارکرد اصلی هنر ــ چون سایر شکل‌های نمادین ــ قدرت سازندگی شکل‌هاست. راست است که با هنر از راه ادراک حسی ارتباط می‌یابیم. اما این فقط آغاز کار است. خطوط، طرح‌ها، حجم‌ها و خلاصه شکل‌ها فقط به ادراک حسی ما درنمی‌آیند، بل از آنجا که «ساخته می‌شوند» لایه‌های معنا را همراه خود می‌آورند، و با آن‌ها یکی می‌شوند. با هنر ما از ادراک حسی می‌گذریم و شکل‌های نهایی (گشتالت) را باز می‌شناسیم، و از اینجا به معنا راه می‌یابیم. کاسیرر می‌گوید که هرگاه معنا در هنر از جنبه‌ی ابژکتیو عمل کند، مبنای کار تقلید خواهد بود، و هرگاه از سویه‌ی سوبژکتیو عمل کند تاکید بر بیان قرار خواهد گرفت. زیبایی‌شناسی در گذر از نخستین به دومی، از ارسطو می‌گذرد، و به دیدگاه امروزی خود می‌رسد. این دیدگاه، هنر را «شخصی» نشان می‌دهد، چون جنبه‌ی سوبژکتیو دارد. البته «من» همواره در هنر از فرد می‌گذرد و گونه‌ای کلیت فرهنگی و تاریخی تبدیل می‌شود، اما به هر رو بیانِ هنری و هسته‌ی اصلی شکل‌های نمادین هنری، جز آفرینش فردی و اصیل نیست. این خیال‌پردازی شخصی است که یک «نظام شکل‌های یکه» را موجب می‌شود.

کاسیرر در رساله‌های **منطق علوم فرهنگی** (۱۹۴۲) ادراک هنر را در دل «علوم فرهنگی» قرار داد.[۲۲] مقصودش از این علوم، کشف موقعیت‌های عملی‌ای بود که از زندگی هر روزه در سویه‌های فنی، تاریخی، حقوقی، سیاسی، اخلاقی و... برمی‌خیزند، و شکل‌های نمادین را در محدوده‌ی یک فلسفه‌ی اراده و کنش می‌آفرینند. دو نکته‌ی اصلی در کتاب آمده است: نخستین نکته تعریفِ شکل‌های نمادین است و دومین نکته

22- E. Cassirer, *Logique des sciences de la culture,* tra. J. Carro, Paris, 1991.

تعریف «نمایانگری». مورد نخست ما را به شباهت‌های هنر و زبان می‌کشاند، و مورد دوم زیبایی‌شناسی استوار به بیانگری را باز از راه بررسی شیوه‌های بیانگری زبانی تکامل می‌دهد. به نظر کاسیرر زبان و هنر، از زاویه‌ی موقعیت ابژکتیو خود، زیر یک عنوان جای می‌گیرند. هر دو «تقلیدی» هستند. کاسیرر در ***رساله‌ای درباره‌ی انسان*** نیز شرح داد که اساس نظریه‌ی تقلید ارسطو تا سده‌ی هجدهم معتبر بود، اما روشنگران، و به ویژه ژان ژاک روسو، با آن مخالفت کردند و نشان دادند که اثر هنری فقط توصیف یا بازنمایی طبیعت نیست، بل عبارت است از «سیلان و جریان عواطف و احساسات».[۲۳] از اینجا دیگر زیبایی (و تقلید از زیبایی طبیعت و جهان ابژکتیو) نمی‌تواند هدف هنرمند باشد. کاسیرر از قول گوته، که او را با روسو در این مورد هم‌نظر می‌داند، نقل می‌کند که هنر فقط از زیبایی، موارد متناسب، و چیزهای «غیرخشن» ساخته نمی‌شود، بل «در اطراف خود یک احساس درونی، اصیل، یگانه، فردی و اصیل ایجاد می‌کند، و چه از توحش و چه از حساسیت به وجود آمده باشد، یکپارچه و زنده است».[۲۴] از این پس هنر «بازنمایی احساس ما» شناخته می‌شود، و این است بنیان و تبار نظری «هنر چون بیانگری». اما نکته‌ی مهمی از یاد گوته رفت، که از نظر دنباله‌روان او نیز پنهان ماند، و آن هم «اصل مادی و ابژکتیو هنر» بود. زیبایی‌شناسی کروچه نمونه‌ی خوبی است ازاین فراموشی، چرا که برای او حتی «شیوه‌ی بیان» نیز ارزشی نداشت. او فقط به «کشف و شهود هنرمند» اهمیت می‌داد و تجسم این کشف و شهود را در موقعیت مادی آن، یا به گفته‌ی کاسیرر «در محل خاص آن»[۲۵] از نظر دور می‌کرد، در حالیکه همین تجسم است که وقتی پیکر می‌یابد (یعنی «شکل» می‌گیرد) اهمیت دارد.

کاسیرر در نقد به کروچه و کالینگوود می‌گوید که آن‌ها ابزار بیان هنری را از یاد می‌برند، و از قضا درست همین ابزارند که در بحث از زیبایی اهمیت دارد. هر بیان حس و عاطفه و هیجان هنری نیست، بل باید غائیتی داشته باشد که در عین حال بیرون از خودش نباشد، یعنی به زبان کانت «غائیتی بی‌فرجام» باشد تا هنر دانسته شود، و این نهایت و فرجام جز در شکل نمادین جای نمی‌گیرد. یعنی کنش و اثر هنری معنایی نمادین دارد. از سوی دیگر آن ابزار مادی‌ای که در پیکرشان احساسات بیان می‌شوند چندان اهمیت می‌یابند که سرانجام آشکار می‌شود که نکته‌ی مهم نه بیان سرراست و

۲۳- ا. کاسیرر، ***فلسفه و فرهنگ***، برگردان ب. نادرزاد، تهران، ۱۳۶۰، ص ۱۹۷.

۲۴- **پیشین**، ص ۹۸.

۲۵- **پیشین**، ص ۱۹۹.

بی‌میانجی، بل «تصور و تفسیر» است.[۲۶] به گفته‌ی مشهور مالارمه «شعر نه با اندیشه‌ها بل با واژگان شکل می‌گیرد». می‌توان با همین قاطعیت گفت شعر نه با احساسات بل با کلمات ساخته می‌شود. پس هنر همچون سایر اشکال نمادین صرفاً تقلید یا بازآفرینی واقعیت‌ها نیست، بل یکی از روش‌های کشف واقعیت است. می‌توان همانندی‌هایی میان زبان و علم یافت، چرا که هر دو مواردی اساسی هستند که به ما امکان تثبیت و تعیین مفاهیم مربوط به جهان را می‌دهند، اما هر دو نیز با هنر تفاوتی بنیانی دارند، زیرا هم زبان و هم علم «در حال تلخیص واقعیت» هستند، در حالی که هنر در حکم تشدید واقعیت است. علم به ساده‌سازی مفاهیم سرگرم است، و دانشمند ویژگی‌های ذاتی پدیدارها را بررسی می‌کند تا بعد «کیفیت‌های جزیی» آن‌ها را بشناسد، و خواص ویژه‌ی آن‌ها را به سود کار در یک کلیت دریابد. اما هنر این ساده‌سازی مفاهیم را به کار نمی‌گیرد. حتی در پی علت چیزها نیز برنمی‌آید. هنر «تصوری شهودی» به ما ارائه می‌کند، و شاید بتوان به همین اعتبار گفت که برای دو هنرمند «موضوعی یکسان» وجود ندارد. دو نقاش نمی‌توانند از منظری واحد و یکسان چشم‌اندازی را تصویر کنند.[۲۷]

به نظر کاسیرر «کلیت زیبایی‌شناسانه» همانطور که کانت نیز گفته بود با «اعتبار عینی» تفاوت دارد. هر هنرمند جنبه‌ی ویژه‌ای را برمی‌گزیند، و این تنها گام نخست است. آنچه هنرمند می‌آفریند «عینی شدن» یا ابژکتیو شدن موضوع است، اما از راه گزینش جنبه‌ای خاص از آن. این منش دوگانه (هم خاص، و هم همگانی، هم سوبژکتیو، و هم ابژکتیو) ویژگی اثر هنری است که آن را نه فقط از کار علمی، بل از زبان نیز جدا می‌کند. به همین دلیل کاسیرر می‌گوید که شاهکارهای هنری نه صرفاً تصویری هستند، و نه به طور انحصاری بیانی. این آثار تازه، ژرف، و نمادین هستند. او می‌افزاید که اشعار گوته، هلدرلین، وردزورث و شلی، در حکم «انفجار احساسات» نیستند، بل «روشنگر وحدت و تداوم و مداومتی ژرف» هستند. از این رو انتقاد تولستوی به کارکرد هنر نادرست است. او هنر را فقط انفجار هیجان می‌دید، که به کار شدت بخشیدن به هیجان‌ها، عواطف، شهوات و احساسات می‌آید، در صورتی که کار هنر بارها مهمتر از این‌هاست. قاتل داستان ***سونات کرویتزر*** برخلاف آنچه مولف داستان می‌کوشد تا به ما بقبولاند سونات بتهوون نیست. وردزورث نیز که در آغاز همین درس دیدیم شعرهای عالی را «سرریز خودانگیخته‌ی احساسات» معرفی کرده بود، در بحث از رویارویی مخاطب شعر با آن،

۲۶- پیشین، ص ۲۰۰.

۲۷- پیشین، ص ۲۰۵.

گفته است که کار هنر به بیان حس خلاصه نمی‌شود: «شعر هیجانی است که در روزگار آرامش به یاد ما می‌آید». پس می‌توان گفت هنگامی که هملت نمایش را آینه‌ای می‌دانست که بدی‌ها را به شریران نشان می‌دهد به راه خطا می‌رفت، او می‌گفت: «زیرا مقصود از نمایش آن است که آینه‌دار طبیعت باشد، به فضیلت مثال فضیلت، و به قباحت عین تصویر قباحت را نشان بدهد، و ظاهر و باطن هر عصر و زمانی را بی‌هیچ تخلف، چنان که هست مجسم کند»[۲۸] کاسیرر به درستی می‌گوید که ما از سنگدلی و حقارت روح مکبث، سنگدلی و حقارت روح را نمی‌آموزیم.

در واقع شکسپیر هنگامی که در صحنه‌ی نخست از پرده‌ی پنجم ***رویای شب نیمه‌ی تابستان*** می‌گوید که دیوانه و عاشق و شاعر سراپا از خیال ساخته شده‌اند، بارها بیشتر از گفته‌های هملت به واقعیت هنر نزدیک است. در آغاز این صحنه می‌شنویم که چشم شاعر به واسطه‌ی جنونی ظریف به گردش درمی‌آید، و قلمش چیزهایی را در پیکر شکل‌ها جای می‌دهد که در نیروی خیال آن همه را مجسم می‌کند، شاعر به چیزی ناموجود و خیالی، نامی و جایگاهی می‌بخشد. او اگر لذتی را متصور شود، می‌تواند به سرعت آورنده‌ی لذت را خلق کند. این‌سان هنر آفرینش دنیایی تازه، جهانی خیالی است. به همین دلیل پوک در پایان نمایش به تماشاگران می‌گوید که اگر ما سایه‌ها کاری ناخوشایند شما انجام داده‌ایم، راهی برای اصلاح کار هست، شما چنین بپندارید که در تمام مدت نمایش خواب بودید و رویا می‌دیدید.

کتاب‌شناسی درس سیزدهم

۱. آثار کروچه و کالینگوود

بیشتر نوشته‌های کروچه به انگلیسی ترجمه شده است:

B. Croce, *Aesthetic,* tra. D. Ainslie, London, 1922-29 (1965).

چهار سخنرانی مشهور کروچه به فارسی نیز ترجمه شده‌اند:

ب. کروچه، ***کلیات زیبایی‌شناسی***، برگردان ف. روحانی، تهران، ۱۳۵۰ (۱۳۵۸).

چند سال پیش برگردان تازه‌ی انگلیسی آن نیز منتشر شده، که من آن را ندیده و نخوانده‌ام:

B. Croce, *Guide to Aesthetics,* tra. P. Romanell, Laham, Md, 1983.

مجموعه‌ای از مقاله‌های کروچه، که بخش عمده‌ای از آن‌ها در مورد هنر و زیبایی است:

B. Croce, *Philosophy, Poetry, History,* tra. C. Sprigge, London, 1966.

در مورد کروچه نگاه کنید به فصل ۲۳ کتاب زیر:

W. K. Wimsatt jr and C. Brooks, *Literary Criticism, A Short History,* London, 1970, Vol 3, pp 499-521.

مقاله‌ی زیر در مورد دگرگونی در دیدگاه زیبایی‌شناسانه‌ی کروچه، مهم است:

E. Souriau, "L'esthétique de Benedetto Croce" in: *Revue internationale de philosophie,* 1953, 4/26.

کتاب مشهور کالینگوود بارها منتشر شده است:

R. G. Collingwood, *The Principles of Art,* London, 1938 (1979).

۲. آثاری از لانگر

کتاب‌های سوزان لانگر تا دهه‌ی ۱۹۶۰ بسیار خوانده می‌شدند، اما امروز تا آن حد

مورد توجه نیستند:

S. K. Langer, *Feeling and Form*, New York, 1953,

S. K. Langer, *Problems of Art*, New York, 1957..

لانگر برگزیده‌ای از نوشته‌های فیلسوفان و هنرشناسان در مورد زیبایی‌شناسی را گردآوری و منتشر کرده که خودگویای ادراک او از موقعیت امروزی فلسفه‌ی هنر است:

S. K. Langer, *Reflections on Art*, Oxford UP, 1958.

۳. آثاری از کاسیرر

برخلاف لانگر، آثار استادش ارنست کاسیرر، امروز همچنان در مرکز بحث زیبایی‌شناسیِ بیانگریِ احساس قرار دارد. یکی از مجموعه نوشته‌های او که نخستین بار به سال ۱۹۲۴ چاپ شده بود، به دلیل توجه امروزی به هرمنوتیک بسیار خوانده می‌شود، و نقشی تازه به اندیشه‌ی این متفکر بخشیده است، در این کتاب از مفهوم کلی فرهنگ بحث شده، و جابجا اشاراتی به هنر نیز یافتنی است:

E. Cassirer, *Logique des sciences de la culture*, tra. J. Carro et J. Gaubert, Paris, 1991.

یکی دیگر از نوشته‌های کاسیرر، که در آن از هنر به گونه‌ای شایسته بحث شده، کتاب زیر است که به زبان فارسی نیز ترجمه شده است:

E. Cassirer, *An Essay on Man, An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven, 1947 (1991).

ا. کاسیرر، ***فلسفه و فرهنگ***، برگردان ب. نادرزاد، تهران، ۱۳۶۰.

کتاب‌های زیر نیز از کاسیرر به ادراک دیدگاه فلسفی او و، و از این رهگذر به شناخت زمینه‌های اصلی بحث زیبایی‌شناسانه‌ی او یاری می‌کنند، این کتاب‌ها نیز به فارسی ترجمه شده‌اند:

E. Cassirer, *The Philosophy of Enlightenment*, Princeton UP, 1951.

ا. کاسیرر، ***فلسفه روشنگری***، برگردان ی. موقن، تهران، ۱۳۷۰.

ا. کاسیرر، ***فلسفه روشن‌اندیشی***، برگردان ن. دریابندری، تهران، ۱۳۷۲.

E. Cassirer, *Language and Myth*, New York, 1946 (1990).

ا. کاسیرر، ***زبان و اسطوره***، برگردان م. ثلاثی، تهران، ۱۳۶۷.

شاهکار کاسیرر ***فلسفه‌ی شکل‌های نمادین*** در سه مجلد به فرانسوی برگردانده شده است. مجلد نخست درباره‌ی زبان است، دومی در مورد اسطوره است، و سومی عنوان

پدیدارشناسیِ آگاهی دارد:

E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques, 1. Le Langage,* tra. O. Hansen-Love, et J. Lacoste, Paris, 1972 (1991).

E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques, 2. La Persée mythique,* tra. J. Lacoste, Paris, 1972 (1986).

E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques, 3. La phenoménologie de la connaissance,* tra. C. Fronty, Paris, 1972 (1988).

درس چهاردهم

۱. هنر به عنوان شکلی از زندگی در بحث ویتگنشتاین

با اشاره‌های پراکنده‌ی ویتگنشتاین به زیبایی و هنر (و یادداشت‌های کم‌حجم اما مهمی که شاگردانش از درس‌های او درباره‌ی هنر با عنوان ***درسگفتارهایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی*** تهیه و منتشر کردند) نسبت تازه‌ای میان شکل و بیانگری ایجاد می‌شود. در کارهای ویتگنشتاین که مستقیم یا نامستقیم به هنر مربوط می‌شوند، در عین حال که شکل یا ساختار اثر هنری در مرکز بحث قرار دارد، به این پرسش که هنر بیانگر چیست از زاویه‌ای تازه توجه شده است. علت این جامعیتِ نگرش ویتگنشتاین، و به ویژه در آثار دوره‌ی دوم زندگی اندیشگرانه‌اش، آغازگاه بحث اوست، یعنی توجه به زبان، و تلاش در ایجاد ارتباط میان دیدگاه زیبایی‌شناسانه با مساله‌ی زبان. در ***رساله‌ی منطقی ـ فلسفی*** اشاره‌های مستقیمی به هنر و زیبایی نیامده است. اما در گزاره‌های این اثر، می‌توان بارها بیش از بسیاری از آثاری که مستقیماً درباره‌ی هنر نوشته شده‌اند، اندیشه‌های ژرف فلسفی‌ای را یافت که به معنایی تازه و کاراً به هنر مرتبط هستند. یاد از مرزهای زبان ما که بنا به حکم اصلی ویتگنشتاین در این رساله «وضع واقع» را بازمی‌تابانند، و بیان مرزهای جهان ما هستند، اشاره به آنچه نمی‌تواند بر زبان آورده شود، بل خود را نشان می‌دهد،[1] نسبت جهان و بیان که در واپسین گزاره‌ها آمده است،[2] نسبت بیان و معنا با زبان که در قلب بسیاری از گزاره‌ها نهفته است، اهمیت این رساله‌ی کوتاه را در مباحث امروز زیبایی‌شناسی نشان می‌دهند.

اما در این درس، توجه ما به طور کلی متمرکز بر واپسین کارهای فیلسوف است.

۱- ل. ویتگنشتاین، ***رساله‌ی منطقی ـ فلسفی***، برگردان م. ش. ادیب‌سلطانی، تهران، ۱۳۷۱، ص ۴۲ و ص ۹۰.

۲- **پیشین**، صص ۱۱۶-۱۱۲.

می‌دانید که تمام این کارها، و یکی از مهمترین آن‌ها یعنی ***پژوهش‌های فلسفی***، پس از مرگ ویتگنشتاین منتشر شدند، و یکسر با ***رساله‌ی منطقی ـ فلسفی*** تفاوت دارند. در ***رساله*** زبان صرفاً تصویر واقعیت دانسته شده بود، امادر آثار دوره‌ی دوم، فیلسوف پافشاری دارد که ساختار زبان ماست که چند و چون اندیشه‌مان را درباره‌ی وضع امور و جهان تعیین می‌کند. او می‌گوید که ما واقعیت را فقط از طریق زبان درک می‌کنیم، و غیرممکن است که بتوانیم بیرون از نظام زبان‌مان در مورد دنیای واقعی بیاندیشیم. در ***رساله*** ادعا شده بود که تمامی زبان‌ها دارای ساختار منطقی واحد و مشترکی هستند، اما در آثار دوره‌ی دوم ویتگنشتاین این نظر را رد کرده است. اینجا دیگر بحث از ماهیت واحد و یکه‌ی زبان نیست. زبانِ «واقعگوی ما» تنها یکی از انواع زبان، یا به گفته‌ی دقیق‌تر ویتگنشتاین یکی از بازی‌های ممکن زبانی است. هر شکل صوری زبان به گونه‌ای نامحدود قابل گسترش است، و هیچ چیز تمام کاربردهای زبانی را به همدیگر پیوند نمی‌دهد. شباهت زبان‌ها به یکدیگر به معنای وجود ماهیت مشترکی میان آن‌ها نیست، گاه شباهت‌هایی میان پاری از عناصر زبانی می‌توان یافت که ویتگنشتاین آن‌ها را همچون شباهت میان بازی‌های گوناگون با هم، یا «شباهت‌های خانوادگی» می‌داند. واژگان به این دلیل که نماینده‌ی چیزهایند دارای معنا نیستند، لفظی می‌تواند اشاره‌ای به ماهیتی محسوب نشود. از اینجا به رهنمود ویتگنشتاین می‌رسیم: در پی معنا برنیآیید، بل در پی کاربرد باشید، کاربرد واژه است که معنای آن را در گزاره‌ای تعیین می‌کند.

موریس وایتس در مقاله‌ای با عنوان «نقش نظریه در زیبایی‌شناسی» از همین رهنمود ویتگنشتاین آغاز کرد و نوشت در بحث از زیبایی نکته‌ی مهم و مرکزی آنچه مفاهیم اصلی خوانده می‌شوند نیست، بل «کشف عملکردهای آن‌ها»ست.[3] او نوشت فلسفه‌ی تحلیلی باید این نکته را از ویتگنشتاین بپذیرد که مساله بر سر معنا نیست، بل درباره‌ی کاربرد است. نمی‌شود پرسید که «ماهیت آفرینش هنری» و «بیان» و «شکل» چیست، یا حتی این همه چه معنایی دارند. پرسش اصلی این است که کارکرد آن‌ها کدامست، و از این راه می‌شود فهمید که گوهر منطقی آن‌ها به چه کار می‌آید. به همین دلیل به گمان وایتس «زیبایی‌شناسی سنتی» اساساً با پرسش‌های نادرستی سروکار داشت، و چندین نسل کار زیبایی‌شناسان به تعریفِ مفاهیم، و جدل‌های بی‌پایان بر سر آن‌ها خلاصه

3- M. Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15/1, September 1956.

می‌شد. از نظر منطقی حتی فلسفه‌ی هنر نیز ناممکن است، زیرا هنر نمی‌تواند نظامی از تعریف‌های دقیق، ضروری، مانع و جامع داشته باشد. شاید بتوان چون ویتگنشتاین گفت که برخلاف نظام بسته‌ی مفاهیم زیبایی‌شناسی سنتی، که همانند نظام بسته‌ی اندیشه‌ی فلسفه‌ی پوزیتیویستی جلوه می‌کند، هنر مفهومی است باز و گشوده. یعنی نمی‌توان آن را یک بار و برای همیشه تعریف کرد. همواره شکل‌های تازه‌ای از هنر پدید می‌آیند، که تلاش‌های گذشته در جهت ارائه‌ی تعریفی جامع و مانع آن را بی‌اثر می‌کنند.

به بحث ویتگنشتاین بازگردیم. کاربرد واژگان، و قاعده‌ها (ی به فرض نحوی، و معنایی) در کارهای آخر ویتگنشتاین یکی از مباحث اصلی بوده است. خود او بر پایه‌ی همین اصل مفهومی را تعریف کرده که در بحث امروز ما اهمیت کلیدی دارد: بازی‌های زبانی. او می‌گوید: «ما چیزی را بازی زبانی می‌نامیم که نقش خاصی در زندگی انسانی‌مان ایفاء کند».[۴] جالب است که بدانید این «تعریف» از بازی‌های زبانی، پس از پرسشی در مورد آفرینش هنری آمده است: آیا اگر شخصی آسمان را سرخ و برگ درخت‌ها را نارنجی بکشد «چیزی کشیده است؟» و پاسخ این است: آری، بنا به قاعده‌های تازه‌ی بازی تازه‌ای چیزی کشیده است. شاید بتوان گفت که میان این بحث ویتگنشتاین و اساس بحث هرمنوتیک مدرن همانندی‌هایی وجود دارد. بنابه این دو دیدگاه هر یک از ما در رویارویی با زندگی واقعی، یا با اثر هنری تاویلی شخصی از آن‌ها ارائه می‌کنیم، تاویلی که حداقل اهمیتش این است که افق دلالت‌های زندگی و اثر را دقیقتر می‌نمایاند. تاویلی که نقش شخصی ماست در فراشد آفرینش معنا، و نه فقط پذیرش آن. حالا می‌توانیم به نکته‌ای مرکزی در «تعریف» بازی زبانی بازگردیم، به این تاکید ویتگنشتاین که باید بازی زبانی «نقش خاصی در زندگی ما ایفاء کند». این تاکید بر نقش ویژه و کارکرد بازی زبانی خیلی مهم است. چون بازی زبانی را مرتبط می‌کند به زندگی ما. هر کس می‌تواند گونه‌ای بازی شخصی بسازد، تا «تجربه‌ی خویش» یا «تجربه‌ی درونی خود» را بیان کند. ویتگنشتاین می‌گوید «آوایی که هیچ کس درکش نکند، اما به نظر بیآید که من درکش کرده‌ام، می‌تواند زبان شخصی خوانده شود».[5] بازی زبانی میان بازی‌های شخصی رابطه می‌سازد، و اهمیت مفهوم کارآیی یا کاربرد نیز از

4- L. Wittgenstein, 'Notes for Lectures on" Private Experience" and "Sens Data" '1934-1936. *The Philosophical Review, 77 (1968).*

5- L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations,* London, 1989. p 94.

همین‌جا می‌آید، چون توان‌های ایجاد این رابطه را نشان می‌دهد. در طرح‌های نخست ***پژوهش‌های فلسفی***، خاصه در آن سلسله یادداشت‌هایی که در کتابی مشهور به ***کتاب آبی*** گرد آمده‌اند، ویتگنشتاین می‌نویسد که اگر ما بخواهیم در مورد کار کودکی که استفاده از واژگان زبان را آغاز می‌کند بررسی کنیم، در واقع، در حال مطالعه‌ی بازی زبانی خاصی هستیم.[۶] بازی زبانی نظامی است از زبان همراه با کنش. در ***پژوهش‌های فلسفی*** بر این نکته تاکید شده است. در نقل قولی از اگوستن قدیس که آغازگر کتاب است، می‌خوانیم که اگوستن از زبان‌آموزی در خردسالی خود یاد می‌کند، و می‌گوید که می‌کوشید تا میان واژگان و اشیاء این‌همانی ایجاد کند. ویتگنشتاین می‌گوید که در این «شخصی کردنِ» زبان (تا حدودی همان موردی که سوسور گفتار خوانده است) ما فقط با یک نوع بازی زبانی روبروییم که در آن فرض می‌شود که هر لفظ دارای معنایی است. اما با آموختن دلالت هر لفظ به یک چیز هنوز امکانات کاربردی آن لفظ شناخته نشده است. هر امکان کاربردی به بازی تازه‌ای مربوط می‌شود. هر بازی زبانی وابسته است به نقشی (یا وضعیت و شرایطی) که در آن زبان شخصی با کل زندگی فرد همبسته می‌شود. بازی‌های زبانی با هم به طور کامل شبیه نیستند، بل میان آن‌ها پاری شباهت‌های جزئی می‌توان یافت، که ویتگنشتاین آن را به شباهت‌های خانوادگی همانند کرده است. در خانواده‌ای، نیم‌رخ کودک اول به نیم‌رخ کودک دوم شبیه است، و تمام رخ کودک دوم به تمام رخ کودک سوم، شیوه‌ی سخن گفتن اولی به شیوه‌ی حرف زدن سومی همانند است، و اداهای دومی به اداهای کودک چهارم که نگاهش کاملاً شبیه نگاه اولی است. شباهتی افراد به هم کامل نیست، اما میان اعضاء این خانواده گونه‌ای شباهت خانوادگی وجود دارد. همانطور که می‌شود میان نوازش و کلام محبت‌آمیز، یعنی دنیای واژگان و دنیای کنش‌ها، شباهت خانوادگی یافت. این سان مرز و سرحد زبان و غیر زبان از میان می‌رود.

از اینجا مفهوم دیگری سر بر می‌آورد که به بازی‌های زبانی پیوسته است، و به ویژه در بحث از هنر اهمیت می‌یابد: مفهوم شکلی از زندگی یا Lebensform. در ***پژوهش‌های فلسفی*** می‌خوانیم که «تصور یک زبان به معنای تصور شکلی از زندگی است».[۷] در این کتاب پنج بار از اصطلاح «شکل زندگی» استفاده شده، اما اشاره‌های غیرمستقیمی نیز

L. Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*, 1992, p 17.

Wittgenstein, *Philosophical Investigation*, p 5.

7- *ibid*. p 8.

بدان آمده است. بنا به مباحث این کتاب می‌توان گفت که به نظر ویتگنشتاین «شکل زندگی» همان شکل ویژه‌ی زندگی فرهنگی است. از این رو تصور زبانی خاص به معنای تصور فرهنگی خاص خواهد بود. ادراک یک مفهوم در یک زبان، همان ادراک موقعیت‌های کاربردی آن است، و درست به همین شکل درک یک بازی زبانی نیز به معنای فهم «شکلی از زندگی» است. اگر حتی اندکی هم با بازی زبانی خاصی آشنا شده باشیم، آنگاه شکلی از زندگی را شناخته‌ایم، یعنی با شکلی از حضور فرهنگ آشنا شده‌ایم. به گمان ویتگنشتاین شمار عظیمی از «دشواری‌های فلسفی» ناشی از بی‌دقتی به «شکل بازی واژگانی» است، یعنی از ندانستن گستره و مرزهای کاربردی الفاظ ریشه می‌گیرد. ویتگنشتاین در ***درسگفتارهایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی*** می‌گوید که خطاهای اصلی فیلسوفان معاصر، مثلاً مور، از این جا ریشه گرفته است.[8] این دقت به کاربرد واژگان که نسبتی نزدیک با شکل زندگی دارد، با توجه به قطعه‌ای از ***درسگفتارهایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی*** بهتر دانسته می‌شود: «واژگانی که ما آن‌ها را بیان داوری زیبایی‌شناسانه می‌خوانیم، نقش بسیار پیچیده‌ای ایفاء می‌کنند، که در آنچه ما فرهنگ دوران می‌نامیم نقشی بسیار متعین نیز هست. شما برای تعریف کاربرد آن‌ها، یا تعریف مقصودتان از ذوق فرهنگی، باید فرهنگ را تعریف کنید. آنچه ما امروز ذوق فرهنگی می‌خوانیم شاید در سده‌های میانه وجود نداشت. بازی یکسر متفاوتی در روزگاران متفاوت اجرا می‌شود».[9] از این رو در همین صفحه ویتگنشتاین می‌گوید که: «آنچه به یک بازی زبانی تعلق دارد، کل یک فرهنگ است»، و در یادداشتی در همین صفحه می‌افزاید: «توصیف رشته‌ای از قاعده‌های زیبایی‌شناسانه، واقعاً به معنای فرهنگ یک دوران است.»

در همین ***درسگفتارهایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی*** می‌خوانیم که درک «موقعیت واژگان» با توجه به کنش‌های همراه آن‌ها تا حدودی ممکن است. ما با حضور در یک جلسه‌ی سخنرانی، که با زبان سخنران آن آشنا نباشیم، از مشاهده‌ی اداها، حالت‌های چهره، و به اصطلاح «ژست‌های» گوینده شاید چیزی درک کنیم، اما از شنیدن همین سخنرانی در رادیو هیچ چیز درک نخواهیم کرد و حداکثر از لحن گوینده چیزهایی را متصور می‌شویم، ولی راهی برای اثبات صحبت برداشت خود نداریم. در حالت نخست

8- L. Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief,* London, 1989, p 2.

9- *ibid,* p 8.

رشته‌ای از حرکت‌ها و اداها را که با «شکل زندگی» خودمان همانندی‌هایی دارد باز می‌شناسیم، اما در حالت دوم این همه بر ما پنهان می‌ماند. به زبان نشانه‌شناسی می‌توان گفت که در حالت نخست با نشانه‌های قیاسی سروکار داریم، و در حالت دوم با نشانه‌های رقمی، یعنی نخستین امکان تفسیر به ما می‌دهد و دومی این امکان را از ما می‌گیرد.[۱۰] در حالت نخست تنها آنجا که «شکل زندگی» دیگر یکسر بر ما ناشناخته باشد این امکان تفسیر از میان می‌رود. در ***درسگفتارهایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی*** می‌خوانیم که «ما از پاری واژگان آغاز نمی‌کنیم، بل از برخی موقعیت‌ها یا فعالیت‌ها می‌آغازیم».[۱۱] آدم‌ها در مورد عقاید هم‌نظر نیستند اما در «شکل زندگی» با یکدیگر مشترک‌اند.[۱۲]

قیاس میان نشانه‌های قیاسی و رقمی در این مورد (البته توجه دارید که این دو اصطلاح‌های نشانه‌شناسی امروز هستند، و خود ویتگنشتاین آن‌ها را به کار نبرده است) بسیار روشنگر است. به این گفته‌ی ویتگنشتاین در قطعه‌ی ۴۳۲ ***پژوهش‌های فلسفی*** دقت کنید: «هر نشانه در خود مرده به نظر می‌رسد. چه چیز به آن زندگی می‌بخشد؟ ــ در کاربرد زنده می‌شود».[۱۳] کاربرد به شکلِ زندگی وابسته است، و امکان تاویل را فراهم می‌آورد. از سوی دیگر واژگان در زبان به هیچ‌رو دارای یک کاربرد منحصر به فرد نیستند. آن‌ها در بازی‌های زبانی متفاوت معناهای تازه‌ای به خود می‌گیرند. ویتگنشتاین در کتاب ***زتل*** نوشته است که شعر حتی اگر به زبان اخباری نوشته شده باشد، در بازی زبانی دادن خبر به کار نمی‌آید.[۱۴] در قطعه‌ی ۱۱۶ ***پژوهش‌های فلسفی*** آمده که وقتی فیلسوفان واژگانی چون «دانش»، «ابژه»، «هستی»، «گزاره» و «نام» را به کار می‌برند و می‌کوشند تا به گوهر چیزها دست یابند، ما باید از خود بپرسیم که آیا این واژگان که امروز برای ما آشنایند و راحت به کارشان می‌بریم، همان‌هایند که منظور نظر فیلسوفان گذشته بوده است؟ و آیا ما با بازی زبانی اصیل آن‌ها آشنا هستیم؟ خود ویتگنشتاین می‌افزاید که در واقع ما واژگان را از بازی زبانی متافیزیکی به بازی زبانی زندگی هرروزه انتقال می‌دهیم.[15] بااندکی دقت متوجه می‌شوید که در همین بررسی مقدماتی و کوتاه از

۱۰- ب. احمدی، ***از نشانه‌های تصویری تا متن***، تهران، ۱۳۷۱، صص ۲۰۹-۲۰۵.

11- L. Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief,* p 3.

12- Wittgenstein, *Philosophical Investigations,* p 88.

13- *ibid,* p 128.

14- L. Wittgenstein, *Zettel,* London, 1990, p 28.

15- Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, p 48.

مباحث دوره‌ی دوم فلسفه‌ی ویتگنشتاین، با مهمترین معضل‌های نشانه‌شناسی و هرمنوتیک مدرن روبرو شده‌ایم. این تا حدودی راز تاثیر زیاد اندیشه‌ی ویتگنشتاین بر آثار متفکرانی چون دریدا، ریکور و لیوتار را روشن می‌کند.

اکنون می‌توانیم به یاری فیلسوف دیگری که در مورد ویتگنشتاین نوشته است، به تفسیری از مفهوم Lebensform که به هنر مرتبط می‌شود، آشنا شویم. ریچارد ولهایم در قطعه‌های ۴۵ تا ۴۹ کتاب ***هنر و موضوعش*** می‌نویسد که هنر نیز شکلی از زندگی است. به نظر او «شکل زندگی» مجموعه‌ی پیچیده‌ای است از عادت‌ها، تجربه‌ها، مهارت‌ها که زبان با آن‌ها همبسته است، و بدون آن‌ها نمی‌تواند عمل کند، در مقابل، آن‌ها نیز نمی‌توانند بدون آن زبان بازشناخته شوند.[۱۶] یعنی هیچ تجربه‌ی معنایی نمی‌تواند بیرون زبان دانسته شود.[۱۷] اما روانکاوی نشان می‌دهد که ما نه با معنای سرراست، دقیق و موجود بل با تفسیر و تاویل‌هایی از معناها سروکار داریم، و به همین دلیل نیز ولهایم در سال‌های پس از نگارش کتاب ***هنر و موضوعش*** به مطالعه‌ی روانکاوی، خاصه روانکاوی فروید، علاقمند شد. جالب است که بدانید بخش قابل توجهی از اوقات کار فکری ویتگنشتاین در واپسین سال‌های زندگی‌اش نیز صرف مطالعات روانشناسی شده بود. او از راهی متفاوت با فروید به مساله‌ی تاویل توجه کرده بود. نمونه‌ای از این پژوهش‌ها را می‌توان در یادداشت‌هایی یافت که او در دابلین در زمستان ۴۹-۱۹۴۸ برای نگارش دومین مجلد ***پژوهش‌های فلسفی*** تهیه کرد، و امروز همچون کتابی منتشر شده است. ویتگنشتاین در مجموعه‌ای از قطعه‌ها که پس از مرگش با عنوان ***فرهنگ و ارزش*** منتشر شده‌اند، از نسبت هنر با تاویل پدیدارهای فرهنگی یا شکل‌های زندگی یاد کرده است.

در واقع هر تاویل دقتی است به بازی زبانی (و به این اعتبار فرهنگیِ) خاصی. میان بازی، هنر و زبان موردی مشترک است: در هر سه می‌توان قاعده‌ای مستقر را شکست یا شاید راهی یافت به قاعده‌ای تازه. خود ویتگنشتاین در قطعه‌ی ۸۳ ***پژوهش‌های فلسفی*** از همانندی‌های زبان و بازی یاد کرده است، و به آسانی می‌توان هنر را نیز با آن‌ها در یک ردیف قرار داد. ریشه‌ی همانند پنداشتن هنر و بازی در آثار شیلر است. او نشان داده که هنر نیز چون بازی استوار به بهره‌دهی نیست. اما بحث را از این پیش‌تر نبرده است. ارنست کاسیرر، برخلاف شیلر، معتقد است که بازی اگر نه همیشه، اما در موارد زیادی

16- R. Wollheim, *Art and its Objects,* London, 1968, p 120.

17- *ibid,* p 121.

در خدمت هدفی در می‌آید، مثلاً بازی پسربچه‌ها با اسلحه، و بازی دخترکان با عروسک‌ها قرار است که آنان را «آماده‌ی کارهای مهمتری در آینده کند».[۱۸] این بحث چندان درست نمی‌نماید. بهره‌ی مورد نظر کاسیرر، علت وجودی بازی نیست، بل نتیجه‌ای است که شاید به بار آید. همانند سودی است که شاید کسی از اثر هنری ببرد، و در این حالت است که دیگر اثر از منش هنری خود تهی شده است. مثلاً اگر کسی از اثری هنری در جهت تدریس روانشناسی استفاده کند، یا اثری دیگر را در تبلیغات سیاسی به کار گیرد، آن‌ها را به عنوان آثار هنری مطرح نکرده است. دلایل کاسیرر در نفی همانندی تام هنر و بازی نیز چندان پذیرفتنی نیست. او می‌گوید که بازی برخلاف هنر سازنده‌ی حقیقت تازه‌ای نسیت، بل «تصاویری فریب‌انگیز» می‌سازد، در صورتی که هنر «حقیقتِ شکل‌های ناب» را می‌آفریند. در بازی چیزها به شکل‌های نمادین تبدیل نمی‌شوند، در صورتی که در هنر چنین می‌شود. اما کودکی که از قطعه‌ای چوب یک هواپیما می‌سازد، و آن را به راستی هواپیمایی می‌پندارد، و با آن بازی می‌کند، از همان قاعده‌ی زیبایی‌شناسانه‌ای پیروی می‌کند که ما بنا به آن دنیای متن را می‌سازیم، مثلاً در حال تماشای فیلم ***فهرست شیندلر*** ساخته‌ی استیون اسپیلبرگ هنرپیشگانی را یهودیانی در چنگال نازی‌ها می‌پنداریم، و بر سرنوشت آنان می‌گرییم.

۲. سخن هنری از نظر ریچاردز و گودمن

همانطور که از قول موریس وایتس گفتم فلسفه‌ی تحلیلی پس از ویتگنشتاین دیگر نتوانست خود را از وظیفه‌ی کشف کارکردها، به جای تلاش برای ارائه‌ی تعریف‌ها، خلاص کند. تا آنجا که به بحث فلسفه‌ی هنر مربوط می‌شود، این نکته حتی پیش از انتشار کتاب ***پژوهش‌های فلسفی***، و پیش از درسگفتارهای ویتگنشتاین در زمینه‌های فرهنگی، به شکلی کلی و چون نظریه‌ای درباره‌ی معناشناسی متون ادبی مطرح شده بود. در درس پانزدهم خواهیم دید که فرمالیست‌های روسی به گونه‌ای خاص بر این نکته تاکید داشتند، اما اینجا مایلم از یکی از مهمترین ناقدان ادبی نیمه‌ی نخست این سده یاد کنم که نوشته‌هایش هنوز هم در زمینه‌ی معناشناسیِ متن هنری مورد بحث و جدل است. ایور آرمسترانگ ریچاردز در مجموعه‌ای از کتاب‌ها و مقاله‌ها که مهمترین آن‌ها را در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ منتشر کرد، براساس درک کارکردهای عناصر زبانی

۱۸- کاسیرر، فلسفه و فرهنگ، ص ۲۲۳.

و متون، از نظریه‌ی بیانگری در هنر دور شد. او بنیان روش معناشناسی نو در تحلیل ادبی را ریخت، و نوشته‌هایش در پیدایش آیین نقادی نو در کشورهای انگلوساکسون یاری بسیار کردند. این که «ناقدان جدید»، یعنی اندیشگرانی چون آلن تیت، کنت بُرک، کلینت بروکز، و.ک. وایمست، رابرت پن‌وارن، ر. پ. بلک‌مور توانستند در بررسی متن هنری چنان قاطعانه کار را محدود به عناصر «بسته» و ساختاری متن کنند، و تحلیل‌های استوار به عناصر بیرون متن، یعنی بررسی‌های تاریخی، اجتماعی، و روان‌شناسانه را کنار بگذارند، تا حدود زیادی نتیجه‌ی کار فکری ریچاردز است.

ریچاردز نظریه‌ی مهمی درباره‌ی تفاوت میان سخن هنری (و به‌گونه‌ای خاص سخن ادبی) با سخن علمی پرداخته است، و همین نظریه هنوز هم در گستره‌ی جدال‌های فکری قرار دارد. ریچاردز نخست در کتابی که با همکاری سی. ک. اوگدن نوشت، و عنوان زیبای *معنای معنا* را بر آن گذاشته بود، کتابی که در سال ۱۹۲۳ منتشر شده، و پس از آن در کتاب *اصول نقادی ادبی* (۱۹۲۵) این نظریه‌ی خود را طرح کرد. بحث ساده‌تر و همه‌فهم‌تر این نکته را، اما، می‌توان در کتاب *علم و شاعری* ریچاردز یافت، که در سال ۱۹۲۶ چاپ شد. در این کتاب او شرح داد که زبان از دو راه متمایز در ادبیات و در متون علمی به کار می‌رود، و کار ناقد امروزی باید جدا کردن دقیق این دو کارکرد زبان از همدیگر باشد. نکته‌ی جالب این که نظر ریچاردز از سوی یکی از فیلسوفان برجسته‌ی زبان یعنی جی. ل. آستین تکرار شده، و به یقین می‌دانید که این فیلسوف (که در طرح نظریاتش تا حدودی متاثر از *پژوهش‌های فلسفی* ویتگنشتاین بود) چه تاثیر تعیین‌کننده‌ای بر نظریه‌ی کنش گفتاری جان سرل و اساساً بر فلسفه‌ی زبان امروز دارد. از این رو لازم است که با دقت بیشتری به این نکته توجه کنیم.

پیش ازهر بحثی این را بگویم که ریچاردز سخت تحت‌تاثیر روانشناسی رفتاری بود که در روزگارش نظریه‌ی بسیار معتبری شمرده می‌شد. اما امروز همین تاکید بر رفتارگرایی اساس بحث ریچاردز را تا حدی کهنه جلوه می‌دهد. هر چند ما امروز تفاوتی را که او میان کارکردهای زبان قائل شده نمی‌پذیریم، اما این نظر ناقدانش را نیز نمی‌توانیم به طور کامل بپذیریم که باور ریچاردز به این تفاوت، نتیجه‌ی اعتقادش به رفتارگرایی بود. همانند این تفاوت در کار دیگران (و همانطور که اشاره کردم در کار آستین) نیز وجود دارد، آستین اندیشگری است که کسی او را متاثر از رفتارگرایی نمی‌شناسد. نظر ریچاردز در مورد متن هنری پیرامون دو مساله‌ی اصلی شکل گرفته بود: یکی مساله‌ی ارتباط، و دیگری مساله‌ی ارزش. خود او گفته بود که این موارد «دو

ستون اصلی» هستند که نظریه‌ی نقادی استوار بدان است.[۱۹] از نظر ریچاردز فرض اصلی این است که هیچ‌گونه آفرینش و بیان بیرون ارتباط جای نمی‌گیرند، و انواع هنرها «شکل عالی این ارتباط را به نمایش می‌گذارند».[۲۰] ریچاردز می‌گفت که فراموش کردن این اصل ساده، یعنی منشِ ارتباطی هنر موجب دشواری‌های بسیار در سخن نقادانه‌ی امروز شده است. او می‌افزود که دشوارترین نکته‌ها در هنر، زمانی که از این زاویه، یعنی از دیدگاه منش ارتباطی بدان‌ها توجه شود، قابل حل به نظر می‌آیند. اما هنر چگونه ارتباطی است، و کارکردهای بنیادین آن کدامند؟ ریچاردز در پی پاسخ به این پرسش برآمده بود.

به نظر ریچاردز داده‌های هنری (متون و زبان ادبی و هنری)، قابل اثبات و انکار نیستند. یعنی اصل مهم علمی «درست داشت» یا تحقیق‌پذیری (Verification) در مورد آن‌ها قابل طرح نیست. گزاره‌ای ادبی را نمی‌توان از دیدگاه راست و نادرست بودنش بررسی، قبول یا باطل کرد. به راستی هم که از راه تجربه و دستاوردهای تجربی نمی‌شود درستی یا نادرستی احکام و اطلاعات هنری و ادبی را ثابت کرد. کاربرد نمادین (یا ارجاعی) نشانه‌ها، براساس اصل تحقیق‌پذیری دانسته می‌شود. اگر بخواهیم نشانه‌ها را بشناسیم راهی نداریم جز این که آن‌ها را به تجربه مرتبط کنیم، و در قالب زبان علمی بیان کنیم، اما کاربرد عاطفی زبان، که ریچاردز بارها آن را کارکرد القایی یا evocative خواند، به هیچ شکل به تجربه باز نمی‌گردند. ریچاردز در کتاب ***معنای معنا*** نوشت «تاویل ما از هر نشانه، در حکم واکنش روانی ماست به آن».[۲۱] اما همین واکنش را می‌توان از دو راه نمادین و عاطفی بیان کرد. در واقع ما به دو شکل متمایز از واژگان سود می‌جوییم. در شکل نخست مرجع واقعیت تجربی اهمیت دارد، و واژگان و گزاره‌ها امکان کشف معناهای نمادین خود را فراهم می‌آورند، در حالیکه در شکل دوم مرجع تجربه بی‌اهمیت است. نخستین، در زبان علمی آرمان خود را می‌یابد، و دومی در زبان هنری و ادبی. از نظر ریچاردز شعر بالاترین نمونه‌ی کاربرد عاطفی زبان است. در شعر واژگان معمولاً برای این به کار می‌روند که برانگیزاننده‌ی هیجان‌ها، عواطف و احساسات باشند. این استفاده از نقش ویژه‌ی ادبی، نسبت به کاربرد نمادین زبان، منشی ژرف دارد. به راستی

19- I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, New York, 1978, p 25.

20- *ibid*, p 26.

21- C. K. Ogden and I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, London, 1985, p 79.

که وقتی واژگان فقط به سودای ارائه‌ی اطلاعات به کار می‌روند، این ژرفای زبانی از کف می‌رود. در این حالت کاربرد مجازها به بیانی قالبی و کلیشه‌های تکراری تبدیل می‌شود. البته ریچاردز هیچ انکار نمی‌کرد که در شعر و هنر کاربرد ارجاعی نیز شکل می‌گیرد، اما این کاربرد جنبه‌ی مسلط و قطعی ندارد.[۲۲] آنچه ریچاردز هیچ مطرح نکرد مورد همانندی است که در حق زبان نمادین یا زبان علمی یا ارجاعی صادق است. می‌دانید که فلسفه‌ی علم امروز نمی‌پذیرد که زبان علم زبانِ تک‌معنایی و صراحت باشد، بل بسیاری از بزرگترین فیلسوفان علم، و نیز شماری از برجسته‌ترین دانشمندان، به تاکید می‌گویند که در زبان علمی نیز همچون زبان ادبی، و نیز همچون زبانِ معیار، یعنی زبان هر روزه‌ی زندگی اجتماعیِ مردمان، ابهام معنایی نقش کلیدی دارد. آنان بر این باورند که هرگاه فرض کنیم که این زبان علمی توانایی ارائه‌ی دقیق معناها را دارد، و به آرمان تک‌معنایی نزدیک شده است، در واقع در دام برداشت نادرست و جزم‌گرایانه‌ای افتاده‌ایم. متاسفانه ریچاردز از این مورد مهم بحثی نکرد، و حتی به این نکته نیز نپرداخت که تک‌معنایی در زبان علمی نسبت به ابهام معنایی قدرتمندتر است. ریچاردز شاید براساس بینش افراطی خود در مورد «علم روانشناسی» که گفتیم بینشی است از علم رفتاری، منکر آن شد که زبان علمی و ارجاعی شائبه‌ای از ابهام‌آفرینی داشته باشد. ریچاردز به تاکید نوشت که در زبان علمی ضابطه‌ی قدرتمندی وجود دارد، و آن حقیقت است. در مورد هر گزاره یا حکم علمی می‌توان پرسید که «آیا این حقیقت دارد یا نه؟»، اما در مورد گزاره‌های ادبی و هنری چنین پرسشی اساساً بی‌معناست. ریچاردز تا آنجا پیش رفت که در کتاب ***علم و شاعری*** خود اعلام کرد که گزاره‌های ادبی «شبه گزاره‌اند»، یعنی معیار حقیقت در مورد آنان صدق نمی‌کند، و فقط در حق گزاره‌های علمی می‌شود با اطمینان از گزاره‌های علمی بحث، و البته تحقیق کرد که آیا گزاره‌ی علمی خاصی درست هست یا نه.[۲۳] شبه‌گزاره‌ها دارای کارکرد علمی نیستند، هر چند به ظاهر همانند گزاره‌های منطقی به نظر می‌آیند. این «گزاره‌نماها» صرفاً برای برانگیختن احساسات به کار می‌آیند، و نه خدمت به آیینی علمی. چون به معنای واقعی کلمه نه گزاره‌های منطقی هستند، و نه اساساً گزاره به شمار می‌آیند، نسبتی با واقعیت یا ندارند، و یا کشف واقعیت از راه آن‌ها دشوار و حتی ناممکن است.

22- *ibid*, p 150.

23- I. A. Richards, *Science and Poetry*, London, 1978, p 70.

روشن است که به دیدگاه ریچاردز انتقادهای بسیار کرده‌اند. زیرا این دیدگاهی است افراطی. شماری از ناقدان که با بنیان کار او مخالفتی ندارند، به عنوان مثال تامس. سی. پولاک چنین استدلال کرده‌اند که دیدگاه ریچاردز تندرو و افراطی است، او می‌نویسد که گزاره‌ها به دو دسته‌ی مورد اشاره‌ی ریچاردز یعنی حکم‌های علمی و هنری ختم نمی‌شوند. برعکس گزاره‌هایی را می‌توان یافت که ترکیبی است از این دو، و پولاک آن ها را «مختلط» نامیده است. از سوی دیگر شماری انبوه از متون ادبی، حتی شعرها و داستان‌ها وجود دارند که هدف اصلی و فوری آن‌ها به هیچ‌رو برانگیختن حس و عاطفه نبوده است. بسیارند آثار هنری که به سودای ایجاد واکنش اندیشمندانه در مخاطب نوشته شده‌اند. از همه‌ی این‌ها گذشته ریچاردز فقط از واحد ساده‌ی واژه بحث کرده، و نتوانسته حکم خود را در حق شکل‌های پیچیده‌تر هنری، ثابت کند. نقد اصلی، اما هیچ یک از این‌ها نیست. به گمان من مهمترین نقد از سوی همان کسانی ارائه شده که بیان حقیقت را منحصر به آنچه به زبان علمی مشهور شده نمی‌دانند. گفتم که بسیاری از فیلسوفان علم امروز این بیان صریح و ارجاعی زبانِ علمی را منکرند، و نمی‌پذیرند که زبان علمی تک‌معنایی، سرراست و تاویل‌ناپذیر باشد. پس میان کاربرد نمادین و کاربرد عاطفی تفاوت اساسی نمی‌یابند. آنان نسبت با حقیقت، و بیان آن را «منحصر به بیان علمی» نمی‌دانند.

در *معنای معنا* ریچاردز نوشت که ارائه‌ی دلیل و پیشبرد بحث در مورد زیبایی، و فرض این که زیبایی منش نهفته‌ای در چیزهاست، سرانجام به برقراری دیدگاهی ابتدایی منجر شده است. اصطلاح زیبایی نه به‌گونه‌ای ارجاعی و نمادین، بل به‌گونه‌ای عاطفی طرح و شناخته شده است. زیبایی صرفاً به ذهن وابسته شده، و چنین فرض شده که بیرون از ذهن چون موردی ارجاعی اساساً وجود ندارد. ریچاردز در چند اثرش از معناهای فراوان، و بیشتر متضاد با یکدیگر، یاد کرد و حتی گفت واژگان مهمی در زیبایی‌شناسی چون ترکیب، هارمونی، یا هماهنگی و غیره نیز دارای کاربرد عاطفی هستند، و به طور علمی تبیین نشده‌اند.

اکنون به بحثی که دیدگاه ریچاردز موجب آن شده است با دقت بیشتری توجه کنیم، و در این راه نظر یکی از فیلسوفان مشهور فلسفه‌ی تحلیلی را در مورد هنر شرح دهیم، که در واقع منکر درستی نظر ریچاردز است. امروز در مقابل این دو دیدگاه که یکی می‌گوید متن هنری، و تقلید هنری و شاعرانه اساساً سرچشمه‌ی نابخردی است (دیدگاه مشهور افلاطون)، و دومی می‌گوید که دانش علمی از یک راه می‌رود، و آگاهی هنری از

راهی دیگر (نوشته‌های ریچاردز، و نیز آثار رومن اینگاردن که یکسر به روشی متفاوت از شیوه‌ی کار ریچاردز بحث می‌کرد)، دیدگاه سومی هم هست که تاکید می‌کند اثر هنری می‌تواند رویکردی عقلانی، و درآمدی به دانایی بخردانه باشد. ناقدانی می‌گویند که اثر ادبی می‌تواند روشنگر حقیقت باشد (می‌تواند، و نه این که همواره چنین هست). این ناقدان می‌گویند که بسیاری از آثار هنری روشنگر دانسته‌هایی هستند که بیرون از قلمرو هنر دانسته می‌شوند.[۲۴] حتی نویسندگانی نوشته‌اند که به آسانی می‌توان دید که گاه بررسی نظری متنی ادبی به فرضیه‌های تازه‌ای در علوم انسانی منجر شده است. فرضیه‌هایی که البته پایه‌هایی تجربی در یافته‌های غیرادبی نیز می‌یابند.[۲۵] لوینگستون یکی از این نویسندگان مثال می‌زند که خواندنِ داستان‌های پهلوانی و اسطوره‌ای شمال اروپا می‌تواند به طرح و پیشبرد بحث در مورد فرضیه‌هایی در مردم‌شناسی یاری کند. باز هستند نویسندگانی که معتقدند شماری از آثار ادبی روشنگر، و حتی بیان صریح دانشی نظام‌مند هستند که مولف آن آثار بدان دست یافته است. مثلاً کلود ژیرار در چند اثر خود می‌نویسد که برخی از رمان‌نویسان مکاشفه‌هایی نبوغ‌آمیز در مورد ماهیت لذت روانی داشته‌اند. مورد داستایفسکی مشهورتر از آن است که نیازی به توضیح داشته باشد. این‌سان می‌بینیم نویسندگانی وجود دارند که هنر را چون واقعیتی شناخت‌شناسانه در نظر می‌آورند، و اگر نه کل هنر یا ادبیات را اما بسیاری از آثار هنری و ادبی را در خدمت بیان یک نظر یا یک دیدگاه خاص می‌دانند. وظیفه‌ی مهم پیش روی این نویسندگان و فیلسوفان چنین است که روشن‌کننده شگردها و ترفندهای هنری و ادبی (مثلاً روایت‌گری، شخصیت‌پردازی، و...) چه نقشی، یا چه سود و کاربردی در این جنبه‌ی شناختی هنر دارند. در این میان یک فیلسوف تا حدودی سنت‌گرای آمریکایی (مقصودم از سنت‌گرا این است که او بسیاری از مبانی فلسفه‌ی تحلیلی را به گونه‌ای غیرنقادانه پذیرفته است) توانسته نکته‌های تازه‌ای پیش کشد، و او نلسون گودمن است، که همراه با آرتور. سی. دانتو و ریچارد ولهایم، از مهمترین فیلسوفانی است که در قلمرو فلسفه‌ی تحلیلی به هنر اندیشیده است. نلسون گودمن در کارهای آخر خود نوشته است که هرگاه

24- H. A. Simon, *Reason in Human Affairs*. Stanford UP, 1983, pp 32-33.

25- M. C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, 1958, pp 429-431.

P. Livingston, *Literary Knowledge*, Cornell UP, 1991.

P. Livingston, *Literature and Rationality*, Cambridge UP, 1991.

ما مفاهیم «کلاسیک» و سنتی از دانش و شناخت را رها کنیم، و از گستره‌ی سخن علمی، هدف دسترسی به حقیقت، و مفاهیم قطعیت، ایقان و توجیه بخردانه را کنار بگذاریم، آنگاه ادبیات و هنر جایگاهی هم ارز با علوم می‌یابند.[۲۶] و این حکم، روشنگر کار اوست در کتاب مهمش با عنوان ***راه‌های جهان‌سازی***. اکنون پیش از هر چیز اجازه بدهید که از پیشینه‌ی نظر گودمن، و به ویژه از بحث او در مورد این که هنر گونه‌ای از عملکرد شناخت‌شناسانه‌ی انسان است، بحث کنیم.

گودمن نویسنده‌ی کتاب مشهوری است به نام ***زبان‌های هنر*** که چاپ دوم و کامل آن به سال ۱۹۷۶ منتشر شده است.[۲۷] حکم او در این کتاب چنین است: هنرها امکان شناخت علمی را افزایش می‌دهند. او معتقد است که زیبایی‌شناسی توضیحی است بر این که هنرها چگونه چنین می‌کنند. در واقع به نظر گودمن زیبایی‌شناسی بخشی است از شناخت‌شناسی. ادراک و شناخت یک اثر هنری به معنای ستایش از آن، یا لذت بردن از آن یا یافتن توجیهی در زیبا خواندن آن نیست. ادراک اثر هنری ارائه‌ی تفسیری درست از آن است، یعنی فهم این که چگونه و از چه راهی اثر هنری مظهر چیزی جز خود است. به بیان دیگر چگونه همچون یک نماد کار می‌کند. نکته‌ی دشوارتر این است که بخواهیم بدانیم چگونه آنچه به نماد تبدیل شده، به جنبه‌های دیگری منتقل می‌شود، و دربردارنده‌ی سویه‌های تازه‌ای می‌شود. دریافت متن هنری می‌تواند شیوه‌هایی تازه در فهم و ادراک را سبب شود، شکل‌های جدیدی در طبقه‌بندی دانسته‌ها را پدید آورد، و مقوله‌های کهنه و ناکارآ را کنار بزند، و در پی روشنگری کار تضادها و ناهمخوانی‌های جدیدی باشد. هر هنر راهی برای این روشنگری می‌یابد. اما مشهورترین و ساده‌ترین مثال نقش استعاره، مجازهای بیان، و کنایه در زبان است، که به شکل‌های مختلف مرز از پیش‌نهاده میان بیان زبانی و بیان ادبی را درهم می‌شکنند. اما باز باید تاکید کرد که کارکرد نمادین هنر به مجازهای زبانی خلاصه نمی‌شود. در آثار پیکاسوی جوان رنگ‌های صورتی، و آبی معانی مجازی می‌یابند، و چنان که مشهور است در آثار دوره‌ی آبی او، این رنگ مجاز یا به گفته‌ی صریح گودمن نماد مالیخولیاست. حتی باید گفت که این مظهر و نمادسازی خاص هنر هم نیست. نسبتی است که منطق‌دانان رواقی هم از آن با عنوان

26- N. Goodman and C. Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and other Arts and Sciences*, Indianapolis, 1988.

27- N. Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, 1976.

دال و مدلول یاد می‌کردند. از سوی دیگر اثر هنری وقتی در مقام نماد یا نمونه کارآیی می‌یابد، منش اصلی نوع را نشان می‌دهد. همان نوعی که خود اثر فقط مثالی بود از آن. چنان که نمونه‌ای از دارویی شیمیایی نمایانگر کل یا نوع داروست. اثر هنری در مقام نمونه راهگشای شناخت مشخصه‌هایی از خود، و نیز از تمامی چیزهایی است که با آن دستکم در آن مشخصه‌ها شریک‌اند. به همین دلیل پرده‌ی *گرنیکای* پیکاسو به ما امکان می‌دهد تا چیزی از هراس و نکبت جنگ را درک کنیم. می‌بینیم که برخلاف گفته‌ی ریچاردز در هر اثر هنری صحتِ تفسیر نکته‌ی مرکزی و حیاتی است. یعنی اثر هنری نیز چون گزاره‌های علمی می‌تواند درست یا نادرست باشد، و تمایز زبان عاطفی هنر با زبان ارجاعی علوم چندان درست نیست.

گودمن تاثیر عاطفی هنر را منکر نیست، اما اهمیت آن را در نکته‌ی تازه‌ای می‌یابد. به گمان او در هنرها، عواطف و احساسات به گونه‌ای شناختی کار می‌کنند. ما واکنش‌های خود را نسبت به چیزی، چون ابزاری برای کاوش و بررسی به کار می‌بریم. دلیلی ندارد که واکنش عاطفی ما نسبت به یک اثر هنری نیز چنین کاربردی نداشته باشد. هر چه مجموعه‌ی حسیات ما بیشتر تصفیه و خالص شود، به میزان بیشتری تاثیرهای عاطفی می‌سازد. در واقع بحث گودمن در مورد هنر فقط در چارچوب شناخت‌شناسی خاصی که او ارائه کرده قابل شناخت است. در سال‌های اخیر توجه به اندیشه‌ی گودمن زیاد شده است. ژرار ژنت واپسین کتاب خود *اثر هنری* را تحت تاثیر گودمن نوشته است. بسیاری از نکته‌های مرکزی کتاب او متاثر از عقاید گودمن است. پل ریکور نیز به مناسبت‌های گوناگون به آثار و نظریه‌های گودمن باز می‌گردد. این نکته که نگرش شناخت‌شناسانه‌ی گودمن چنان جامع و کلی است که با بینش امروزی همخوانی ندارد، به دو دلیل کم‌اهمیت می‌شود. یکی گرایش خود گودمن در آثار دهه‌ی آخرش به نسبی‌گرایی، و دوم قدرت تحلیل‌هایش که به هر رو ستودنی است. از سوی دیگر این شناخت‌شناسی گسترده و جامع در مورد مواردِ ممتاز شناختی، و شرایطی که آن موارد را می‌پروراند، هم هنرها را شامل می‌شود، و هم علوم را. این نکته مهم است، زیرا پیشرفت شناخت را که با یاری ادراک حسی، عاطفه، و به ویژه نمادسازی، شکل می‌گیرد، مورد بررسی قرار می‌دهد. این همه بی‌شک به کار نظریه‌پردازان ادبی اروپای قاره‌ای که با روش‌های دیگری کار می‌کنند، نیز می‌آید. تنها به عنوان مثال به بحث گودمن که در کتاب اثر هنری ژرار ژنت پایه‌ی اصلی بود، توجه کنیم. از نظر گودمن می‌شود آثار هنری را به طور کلی به دو دسته تقسیم کرد: نخست، آثاری که در آن‌ها ابژه‌ی هنری یکی

است، در خود بیان می‌شود، تکرار شدنی نیست، همچون پرده‌ای نقاشی، یا یک مجسمه. دوم، آثاری که در آن‌ها ابژه‌ی هنری آرمانی است، تکرارشدنی، و قابل تکثیر است. مثلاً متن ادبی به صورت کتاب، قطعه‌ی موسیقی در اجراهای گوناگون. این آثار در رونویسی همان که هستند باقی خواهند ماند. شعری که در یک کتاب چاپ شده باشد، اگر با دست هم نوشته شود، همان شعر باقی می‌ماند. اما یک پرده‌ی نقاشی چون کپی شود، پرده‌ای دیگر خواهد شد. گودمن دسته‌ی نخست را خودنگارانه یا autographique، و دسته‌ی دوم را دیگرنگارانه یا allographique نامیده است، و فصل‌های سوم تا پنجم کتاب *زبان‌های هنر* را به این نکته اختصاص داده است. جدا از این گودمن به تمایز دیگری نیز اشاره دارد. شماری از آثار هنری در یک موقعیت جای می‌گیرند، همچون پرده‌ای نقاشی، و شماری دیگر در دو موقعیت جای می‌گیرند، همچون قعطعه‌ای موسیقی که نوشته می‌شود، و همان قطعه زمانی که اجرا می‌شود. کدام یک خودنگارانه است؟ این مسائل به تفصیل در کتاب *اثر هنری* ژنت مورد بحث قرار گرفته‌اند.[28] روشن است که بحث‌های گودمن در مورد آثار هنری دیگرنگارانه با مباحث تازه در مورد اهمیت شکل تماس با اثر نمی‌خواند، و نیز با شماری از مباحث تازه‌ی هرمنوتیک مدرن نیز همخوانی ندارد. از این رو نوشته‌های گودمن به عنوان موجد مباحثی بسیار مهم میان زیبایی‌شناسان امروز اعتبار ویژه‌ای دارند.

28- G. Genette, *L'oeuvre de l'art, 1. Immanence et transcendance,* Paris, 1994.

کتاب‌شناسی درس چهاردهم

۱. آثاری از ویتگنشتاین و کتاب‌هایی درباره‌ی او

درس‌های زیبایی‌شناسی ویتگنشتاین در اصل به زبان انگلیسی ارائه شدند، و به گونه‌ای تحسین برانگیز به فرانسوی ترجمه شده‌اند:

L. Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief,* London, 1989.

L. Wittgenstein, *Lecon et Coversation,* tra. j. Fauve, Paris, 1971 (1982).

از ویتگنشتاین به زبان فارسی فقط *رساله‌ی منطقی ـ فلسفی* ترجمه شده است:

ل. ویتگنشتاین، ***رساله‌ی منطقی ـ فلسفی***، برگردان م. ش. ادیب‌سلطانی، تهران، ۱۳۷۱.

و درباره‌ی او کتاب زیر چاپ شده:

ی. هارت‌ناک، ***ویتگنشتاین***، برگردان م. بزرگمهر، تهران، ۱۳۵۱ (۱۳۵۶).

دو کتاب مقدماتی مهم عبارتند از:

D. F. Pears, *Wittgenstein,* London, 1971.

A. Krnny, *Wittgenstein,* London, 1973.

کتاب زیر زندگی‌نامه‌ای است که در آن به نظر ویتگنشتاین درباره‌ی هنر توجه شده:

C. Chauvire, *Ludwig Wittgenstein,* Paris, 1989.

کتاب زیر اطلاعات فراوان و جالبی در مورد موقعیت فرهنگی و هنری وین در روزگار ویتگنشتاین، به دست می‌دهد:

A. Janik and S. Toulmin, *Wittgenstein's Vienna,* New York, 1973.

دو کتاب زیر به گونه‌ای درخشان تکامل کار فکری ویتگنشتاین را شرح داده، و شرحی درست از فلسفه‌ی او ارائه می‌کنند:

N. Malcolm, *Wittgenstein: nothing Is Hidden,* Oxford, 1986 (1989).

D. Pears, *The Fals Prison,* Oxford UP, 1988 (1990).

کتاب زیر به طور خاص به نسبت‌های همانندی و فاصله‌ی اندیشه‌ی ویتگنشتاین با زبان‌شناسی سوسور می‌پردازد:

R. Harris, *Language, Saussure and Wittgenstein,* London, 1988 (1990).

کتاب زیر که در متن این درس نیز از آن بحث شده، مفهوم هنر چون «شکلی از زندگی» را پیش کشیده است:

R. Wollheim, *Art and its Objects,* London, 1968.

کتاب زیر به طور خاص درباره‌ی ویتگنشتاین نیست، اما خواندن آن در مورد نکته‌ی مرکزی نسبت زبان با بیانگری هنری ضروری است:

J. Margolis, *The Language of Art and Art Criticism: Analytic Questions in Aesthetics,* Detroit, 1965.

۲. آثاری از ریچاردز

مهمترین نوشته‌های ریچاردز عبارتند از:

C. K. Ogden, J. Wood and I. A. Richards, *The Foundations of Aesthetics,* New York, 1929.

C. K. Ogden and I. A. Richards, *The Meaning of Meaning,* London, 1923 (1985).

I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism,* New York, 1924 (1978).

I. A. Richards, *Science and Poetry,* New York, 1926, London, 1978.

I. A. Richards, *Practical Criticism, A Study of Literary Judgement,* London, 1935.

درباره‌ی ریچاردز رجوع کنید به نوشته‌ی زیر:

W. H. N. Hotopf, *Language, Thought and Comprehension,* London, 1965.

۳. آثاری از گودمن

مهمترین نوشته‌های گودمن در زمینه‌ی هنر عبارتند از:

N. Goodman, *Languages of Art,* Indianapolis, 1968 (1976).

N. Goodman, *Fact, Fiction and Forecast,* 4th edn. Harvard UP, 1983.

N. Goodman, *Ways of worldmaking,* Indianapolis, 1978.

N. Goodman and C. Z. Elgin, *Reconceptions in philosophy and other Arts and Sciences,* Indianapolis, 1988.

N. Goodman, "Quand Y a-t-il art?" in: G. Genette ed, *Esthétique et poétique,* Paris, 1992, pp 67-82.

درباره‌ی گودمن رجوع کنید به نوشته‌ی زیر:

C. Z. Elgin, Reference to Reference, Indianapolis, 1983.

و به فصل دوم کتاب زیر:

W. J. T. Mitchell, *Iconology,* University of Chicago Press, 1986.

کتاب زیر یکی از آخرین نوشته‌هاست درباره‌ی گودمن، کتابی است اساساً استوار به نظریه‌ی گودمن:

G. Genette, *L'oeuvre de l'art, 1. Immanence et transcendance,* Paris, 1994.

۸

ساختار اثر هنری

درس پانزدهم

---

۱. درک اهمیت شکل اثر هنری

۲. نسبت شکل و معنا در آثار فرمالیست‌های روسی

۳. آغاز ساختارگرایی

درس شانزدهم

---

۱. ادراکی تازه از نسبت زبان و ساختار

۲. مفهوم ساختار نهایی

درس پانزدهم

۱. درک اهمیت شکل اثر هنری

اگر در بررسی پیامی (خواه هنری یا غیرهنری) توجه خود را منحصر به درک شکل آن پیام کنیم، و بکوشیم تا از راه شناخت عناصر نشانه‌شناسانه‌ی سازنده‌ی آن به معنایش یا دامنه‌ی تاثیرهایش پی ببریم، و دیگر نه به فرستنده‌اش توجه کنیم، نه به زمینه‌ی دلالت‌هایش، و نه به شرایط تاریخی، اجتماعی و روانی پدید آمدنش، آنگاه با کارکرد زیبایی شناسانه‌ی آن آشنا خواهیم شد. این درسی است که از رومن یاکوبسن آموخته‌ایم، و اکنون با راهنمایی شِمای ارتباطی او به مرحله‌ی بررسی شکل رسیده‌ایم. اما، پیش از هر چیز اجازه بدهید نگاهی سریع به نمونه‌هایی از مباحث فلسفه‌ی هنر سده‌ی نوزدهم بیاندازیم که تاکید را بر «خودِ اثرهنری» و بیانگریِ شکل آن می‌گذاشتند. بسیاری می‌پندارند که توجه به شکل اثرهنری در آن‌سده، یعنی روزگارپیروزی فلسفه‌ی‌اجتماعی، کمیاب بود. این نظر نادرست است. جدا از متفکرانی که اساس کار خود را بر روش شناخت شکل قرار داده بودند، بسیاری‌از هنرمندان‌وفیلسوفان‌نیزبودندکه‌به‌شیوه‌هایی دیگراعتقادداشتند، ولی در جریان مباحث‌خودناگزیر به‌بررسی شکل می‌پرداختند. یکی‌از موارد مشهور بحث جان راسکین در مورد آثار ویلیام ترنر است، که در مجلد چهارم کتابش ***نقاشان مدرن*** آمده، و نگارش آن به‌سال ۱۸۴۳ بازمی‌گردد. راسکین‌نقاشی را بیان ادراک حسی نقاش دانست، اما ریشه‌ی آن را در تاثیر شکل ابژه‌ها بر ذهن نقاش یافت. او از شکل پل‌های متعددی در آثار ترنر یادکرد که تقریباً همواره با شگردی یکسان ترسیم شده‌اند. به‌گمان راسکین ادراک نقاش از پل، به شکلی تجریدی وابسته بود، که خود نتیجه‌ی قیاس میان پل‌هایی واقعی بود. از این رو راسکین اعلام کرد که در فهم شگرد ترنر مفاهیمی کهنه چون «ابداع»، «شیوه» و «شگرد» کارآیی ندارند، و باید مستقیم به تحلیل تاثیر شکل بر ادراک حسی پرداخت.[1]

1- N. Bryson, "Semiology and Visual Interpretation", in: N. Bryson, M. Ann Holly and K. Moxey

البته از یاد نبریم که راسکین به وابستگی هنر به اخلاق باور داشت، و از همین‌رو پیروان هنر ناب و آیین «اصالت زیبایی‌شناسی» کارهای او را قبول نداشتند.

ریشه‌ی اصلی برداشت متفکران سده‌ی نوزدهم از اهمیت شکل اثر هنری را باید در اصل کلیدی زیبایی‌شناسی کلاسیک یعنی «استقلال اثر هنری» یافت، که خاصه در ***سنجش نیروی داوری*** کانت با صراحت و دقت بیان شده بود. بنا به این اصل، اثر هنری با مفهوم‌سازی و تدقیق علمی سروکار ندارد، و داوری آن از قلمرو زیبایی‌شناسی، و ادراک حسی بیرون نمی‌رود. بر اساس همین برداشت اصلی بود که حتی ناقدان آن زیبایی‌شناسی، مثلاً نظریه‌پردازان رمانتیک، از مفاهیم تازه‌ای چون «هنر ناب»، «الهام»، «نبوغ»، و حتی گاه از «استقلال هنرمند از مسائل زمانه‌اش» یاد کردند. این همه تاثیر ژرفی بر هنرمندان نیمه‌ی نخست سده‌ی نوزدهم داشت. به عنوان مثال ادگار آلن‌پو به صراحت در مورد «فرمانبرداری هنرمند از اثرش» نوشت. او که متاثر از نوشته‌های رمانتیک‌ها به سنت ادبیات گوتیک روی آورده بود، این را نیز از آن‌ها آموخته بود که «ناب‌ترین لذات از زیبایی سرچشمه می‌گیرند» و «تحقق اصل زیبایی‌شناسانه... یکسر مستقل از حقیقتی است که هدف خردورزی دانسته می‌شود».[2] این حلقه‌ی اصلی ارتباط نوشته‌های پو با بودلر و دلیل تاثیرپذیری شاعر بزرگ فرانسوی از اوست.

حتی عنوان مهمترین مجموعه‌ی شعر بودلر یعنی ***گل‌های شر*** نمایانگر استقلال هنر و زیبایی از جهان ارزش‌هاست، و چنان که ژرژ باتای گفته است، نشان می‌دهد که زیبایی حتی علیرغم شر (و چه بسا از راه شر، یعنی از راه خواست بدی برای بدی، و نه برای هدفی دیگر) باز پرستیدنی است.[3] بودلر شعرهای خود را «یک کتاب هنری ناب» می‌خواند، و هر چند با پیروان آیین «هنر برای هنر» همراه نبود، و برداشت نخستین نویسندگان این آیین را «خیال‌پردازی کودکانه» می‌نامید، و کارشان را «انکار طبیعت آدمی» می‌دانست، و یادآور می‌شد که تخیل انسانی همانطور که هنر را ساخته، اخلاق، استعاره و قیاس را نیز آفریده است، اما این را نیز می‌افزود که این تخیل قادر است «دنیایی نو، و قلمرو تجربه‌های حسی نو بیآفرینند»، و از همین جا همراهی ناخواسته‌ی خود را با آنان نشان می‌داد. بودلر بود که نوشت: «بیشتر نظریات نادرست درباره‌ی

---

eds, *Visual Theory,* London, 1992, p 61.

2- W. K. Wimsatt Jr and C. Brooks, *Literary Criticism, A Short History,* London, 1970. Vol. 3, p 479.

3- G. Bataille, *La literature et le mal,* Paris, 1967, p 37.

زیبایی از ایده‌ی اخلاق که در سده‌ی هجدهم رایج بود برخاسته است».[۴] درست به دلیل همین باور بودلر به استقلال هنر از «موقعیت‌های اجتماعی، فکری» بود که شکل اثر هنری از نظرش اهمیت یافت. او در آثار نقادانه‌اش، و به ویژه در نوشته‌هایش در مورد هنر نقاشی به بررسی شکل‌گرایانه روی آورد. به نظر او هنر تصویرگری نمی‌تواند صرفاً بیانگر عواطف آشکار هنرمند باشد، بل ناگزیر از جنبه‌های ناشناخته‌ای خبر می‌آورد، یا به بیان بهتر به سویه‌های ناآگاهانه‌ای اشاره دارد، و در نتیجه همه چیز را در هاله‌ای از ابهام می‌پوشاند. این هاله همان شکل اثر است. بودلر کوشید تا این نکته را در مورد کارهای نقاش محبوبش دلاکروآ نشان دهد، و موفق شد که از راه بررسی شکل پرده‌های نقاش به نتایج تازه‌ای دست یابد، مثلاً نشان داد که تضاد رنگ‌های سبز و سرخ در آثار دلاکروآ سازنده‌ی «موقعیتی نمادین» است که ما را از جهان تقلید شدنی دور می‌کند و به دنیایی درونی می‌کشاند که حتی برای خود هنرمند نیز ناشناخته است، دنیایی که فقط به گونه‌ای «تصنعی» (Artificiel) و فراواقعی قابل بیان است.[5] از این رو حقیقت هنر را فقط در دروغ می‌توان یافت. این نکته‌ی مهمی بود که نیچه با خواندن نوشته‌های بودلر آموخت، و آن را بنیان کارهای خود درباره‌ی استعاره قرار داد.

آیین «اصالت زیبایی‌شناسی» یا Aestheticism که در پایان سده‌ی نوزدهم در انگلستان رشد کرد، دیدگاهی همانند با بودلر را سرمشق کار خود قرار داد. این مکتب حتی پیش از آن که واکنشی به تحلیل‌های تاریخی و اجتماعی آثار هنری باشد، علیه تحلیل‌های اخلاقی ناقدانی چون راسکین بود. اسکاروایلد در این دشمنی با وابسته کردن هنر با مسائل دنیوی و خاصه اخلاقی تا آنجا پیش رفت که در مقاله‌ی «De Profundis» نوشت: «من هنر را واقعیت متعالی، و زندگی را گونه‌ای حکایت می‌دانم». و افزود که در این دنیا چیزی به کمک من نمی‌آید، نه اخلاق، نه دین، نه آدمی، نه هیچ‌چیز مگر هنر.[۶] اسکار وایلد در یکی از درخشان‌ترین کارهای زندگی‌اش که مقاله‌ای است به نام «ناقد در مقام هنرمند» نوشت: «زیبایی نمادِ نمادهاست، همه چیز را آشکار می‌کند، زیرا هیچ‌چیز را بیان نمی‌کند».[۷] شاهدی عالی بر اثبات رویکرد زیبایی‌شناسانه به خود اثر هنری گفته‌ی والتر پتر در نتیجه‌گیری کتابش *رنسانس* است،

4- *ibid*, pp 480-481.

5- ch. Baudelaire, *Critique d'art*, ed. C. Pichois, Paris, 1992, pp 87-102.

6- O. Wilde, *The Works*, London, 1961, pp 853-888.

7- *ibid*, p 978.

گفته‌ای که کلام طلایی پیروان اصالت زیبایی‌شناسی است: «هدف نه محصولِ تجربه، بل خود تجربه است».

نمونه‌ی دیگری از مباحث زیبایی‌شناسانه‌ی سده‌ی پیش که تاکید را بر شکل اثر هنری می‌گذاشت، کتاب ناقد موسیقی اتریشی ادوارد هانسلیک با عنوان *زیبایی در موسیقی* است که به سال ۱۸۵۴ در وین منتشر شد، و در زمان حیات نویسنده ده بار تجدید چاپ شد. برگردان انگلیسی این کتاب در ۱۸۹۱ چاپ، و از آن پس بارها منتشر شده است.[۸] هانسلیک (که متولد پراگ بود و نیم سده در وین، یعنی پایتخت موسیقی سده‌ی نوزدهم، بزرگترین ناقد موسیقی شناخته می‌شد) بر این باور بود که زیبایی موسیقی فقط در کیفیت‌های ساختاری آن شناخته‌شدنی است، و از آنجا که موسیقی را بالاترین هنرها می‌شناخت به حکم خود جنبه‌ی کلی می‌داد و اعلام می‌کرد که گوهر هنر در شکل یافتنی است.[۹] ارسطو هم که گوهر هنر را تقلید می‌دانست چون به موارد مشخص بحث خود می‌رسید ناگزیر شکلِ آثار را تحلیل می‌کرد، و یا کانت با پیش کشیدن «زیبایی آزاد» که درخود مطرح می‌شود و از زیبایی وابسته جداست، اعتبار تحلیل شکل را دانسته بود، و آنجا هم که می‌گفت گوهر هنر دوری آن از بهره و مهمتر از هرگونه مفهوم‌سازی است، و نشان می‌داد که بررسی اثر هنری به عنوان ابژه‌ای زیبا نمی‌تواند جز از راه تحلیل شکل آن ممکن شود. هانسلیک در زیبایی در موسیقی استدلال کرد که تعمق در یک قطعه‌ی موسیقی فقط تمرکز بر خود اثر و شکل آن است، دقتی است که اساساً جز شکل چیز دیگری نمی‌یابد و هیچ دلالتی به موردی غیر از آن ندارد. دقت به (و دانش از) ملودی، هارمونی، ریتم، و رنگ‌آمیزی سازها یگانه مساله‌ای است که پیش روی آهنگساز و مخاطب قرار می‌گیرد. تعریف مشهور هانسلیک از موسیقی چنین است: «محتوای موسیقی شکل‌های آوایی متحرک است». تنها شکل مهم است و بحث از موسیقی همچون بیان احساسات نادرست است. اما هانسلیک خود را فرمالیست نمی‌دانست، حتی در نخستین صفحات کتابش این برچسب را که مخالفانش علیه او به کار می‌بردند رد کرد، و نوشت که پس از تحلیل شکل می‌توان، و در واقع باید، قدرت تخیل و احساس را هم بررسی کرد. او افزود که مشکل هگل همین بی‌توجهی به حس، و تمرکز بحث بر ایده بود. در حالیکه هم حس و هم ایده پس از بررسی شکل

8- E. Hanslick, *The Beautiful in Music,* tra. G. cohen, New York, 1957.

9- *ibid,* p 114.

جایگاه راستین خود را در پژوهش موسیقی به دست می‌آورند.[۱۰] هنرمند سازنده‌ی موسیقی فقط در پیکر داده‌های موسیقایی به آفرینش می‌پردازد، و مخاطب اثر نیز فقط در این حد می‌تواند به ادراک اثر نائل آید. آدم عادی می‌پرسد که آیا از این قطعه‌ی موسیقی شاد می‌شوم یا غمگین، در حالیکه موسیقی‌شناس می‌پرسد که آیا این قطعه شکل درستی دارد یا نه؟

هانسلیک منکر این نکته نبود که شماری از عواملی، که بیرون متن قرار دارند، می‌توانند در برداشت و دریافت اثر از سوی مخاطب تاثیر گذارند، اما این موارد را «تحمیلی» می‌خواند، و حتی می‌نوشت که این‌ها مواردی ویرانگر ادراک موسیقایی هستند. به عنوان مثال کوآرتت چهاردهم شوبرت «***مرگ و دختر جوان***»نام دارد، فقط به این دلیل که در مومان دوم اثر رشته‌ای از واریاسیون‌ها براساس درونمایه‌ی لیدری از شوبرت با همین نام ساخته شده‌اند. اما عنوان این اثر همواره در برداشت مخاطبانش موثر است، و همگان این کوآرتت را مالیخولیایی و سوگبار ارزیابی می‌کنند، در حالیکه سه مومان دیگر اثر یکسر عاری از چنین روحیه‌ای است. حتی اگر چون هانسلیک این مثال را بسیار مهم بدانیم، و عنوان را موردی تحمیلی ارزیابی کنیم، باز با دشواری دیگری روبرو می‌شویم که به سادگی کنار نمی‌رود. در مورد آن بخش عظیم سنت تاریخ موسیقی غرب چه می‌گوییم که موسیقی آوازی است؟ آثار بی‌شماری در تاریخ موسیقی یافت می‌شوند که همبسته با کلام و معنای تحمیلی آن هستند. اراتوریوها، کانتات‌ها، مس‌های مذهبی به کلام وابسته‌اند. اپرا نه فقط به آواز و کلام، بل به رشته‌ای از شگردهای نمایشی (تآتری و...) یعنی به نشانه‌های حرکتی، و نیز به نشانه‌های تصویری نیز وابسته است. آیا جز این است که یکی از بزرگترین سازندگان اپرا که معاصر هانسلیک نیز بود (و این نویسنده هیچ نظر خوشی نسبت به آثار او نداشت) یعنی ریشارد واگنر، دلالت‌های آثارش را نه از ملودی‌ها، هارمونی، ریتم، و ترکیب سازها، بل از آواها، شعرها، و بارها مهمتر، از تجلی اسطوره‌های سده‌های میانه، و حکایت‌های فولکلوریک به دست می‌آورد؟ هانسلیک خود متوجه این مساله بود، و در نظریه‌اش اپراها و آثار آوازی را از بحث کنار گذاشت. او نوشت: «موسیقی هنر ناب آوای مطلق است و نه کلام». او فقط از نشانه‌های آوایی که نتیجه‌ی سازها بودند بحث می‌کرد، و اثری چون ***شعرهای سمفونیک*** فرانتس لیست را نکوهش می‌کرد که حتی آواهای موسیقایی را در

10- *ibid*, p 25.

خدمت آواهای کلامی به کار گرفته است. به نظر او لیست، واگنر و برلیوز موسیقی را بی‌اعتبار کرده و به خدمت گفتار زبانی درآورده‌اند. اما باید پرسید که مگر چه تفاوتی میان نشانه‌ها آوایی موسیقایی و آن نشانه‌هاست که از آواهای انسانی به دست می‌آیند؟ چگونه می‌توان نشانه‌های سازی را از دیگر نشانه‌ها که ساخته‌ی نظام‌های نشانه‌شناسی غیرموسیقایی هستند، اما کنار آن‌ها در یک مجموعه جای گرفته‌اند، جدا کرد؟

هانسلیک به معنایی سده‌ی نوزدهمی ناقد بود. خودش نوشته بود: «نقد وجود ندارد تا از همه چیز ستایش کند، نقد برای آن است که حقیقت را بگوید». او بارها از رسالت ناقد که راهنمایی هنرمند است حرف زد، و از تاثیری که بر برامس گذاشته بود، و او را از ساختن اپرا منصرف کرده بود، به خود می‌بالید. درست به همین دلیل که از نقد نه مکالمه با اثر بل راهنمایی مولف را می‌خواست، هرگز نتوانست در تحلیل شکل به گونه‌ای رادیکال پیش رود. باز به دلیل همین درک از نقادی همچون ارزیابی براساس ضوابط، به چنان دیدگاه خشن و سختگیری دچار آمد که لیست را شارلاتان، بروکنر را دیوانه، و واگنر را خطرناک خواند.[11] تناقض‌های کارش محصول این برداشت از نقادی بود، در نتیجه از اهمیت شکل می‌گفت، اما حتی باخ را چندان قبول نداشت. بینش موسیقایی او، خاصه درکش از گسترش ملودی محصور در موسیقی رمانتیک بود. اما جدا از این همه، دستاورد اصلی هانسلیک، یعنی تاکید بر شکل اثر هنری، نکته‌ی مهمی در زیبایی‌شناسی سده‌ی نوزدهم است. اهمیت کار او زمانی بهتر دانسته می‌شود که نوشته‌هایش در مورد آهنگسازان محبوبش، شومان و برامس را بخوانیم. دو هنرمندی که دستکم به ظاهر آثارشان سَرنمون هنر رمانتیک است، و به قدرتی شگفت‌آور در بیان احساسات و عواطف درونی شهرت دارند. هانسلیک در بررسی این آثار نشان داد که نکته‌ی مرکزی در آن‌ها برخلاف برداشت رایج آن روزگار (و حتی امروز) نه بیانگری بل نوآوری سبک‌شناسانه بوده است. هانسلیک را به دلیل علاقه‌اش به برامس و مخالفتش با واگنر واپس‌گرا می‌خواندند. تنها در آغاز این سده که به شکرانه‌ی نوشته‌های نظری کسانی چون آرنولد شوئنبرگ، نوآوری‌های برامس دانسته و ارج آن‌ها باز شناخته شد، اهمیت بحث هانسلیک نیز روشن گردید.

از همین چند مثال که آوردم روشن می‌شود که تاکید ناقدان هنری بر اعتبار شکل در سده‌ی نوزدهم موردی استثنایی نبود. در آغاز سده‌ی بیستم راه بر گرایش‌های

11- P. Gay, *Freud, Jews and Other Germans*, Oxford UP, 1978, p 263.

مدرنیست گشوده بود تا در شناخت اثر هنری تاکید را بر ساختار و شکل آن بگذارند. تی. ای. هالم ناقدی که به مرگی زودرس در سال ۱۹۱۷ درگذشت، و تاثیری عمیق بر ازرا پاند جوان داشت، متاثر از جنبش سمبولیست‌ها، و درگیر با اندیشه‌های آیین هنر برای هنر نوشته بود: «هیچ موضوع شاعرانه‌ای وجود ندارد»، و «کار شاعر نه بیان احساسات شخصی، بل گونه‌ای صناعت است»، و «انگاره‌های شاعرانه که در استعاره‌ها نیز جلوه دارند، معناهای دیداری هستند که بنیان شعر را می‌سازند».[12] ازرا پاند در پی هالم به این نتیجه رسید: «شکل همان معناست»، و تی. اس. الیوت در مقاله‌ای «سنت و استعداد فردی» نوشت: «شاعر هیچ «شخصیتی» ندارد که در شعرش بیان کند. او رسانه‌ی خاصی در اختیار دارد، رسانه‌ای و نه شخصیتی، که در آن تاثر و تجربه به راهی ویژه و نامنتظر درهم می‌شوند. تاثر و تجربه که برای شاعر همچون انسان مهم است، در شعر جایی ندارند، و آن چیزها که در شعر اهمیت دارند، از نظر انسان، یعنی شخصیت، مهم نیستند».[13] این‌سان مدرنیست‌ها قاعده‌هایی را کشف کردند که آنان را به سوی فرمالیسم راهنمایی می‌کرد، و در عین حال خود را ادامه‌دهنده‌ی سنت‌های نقادی کلاسی‌سیسم معرفی می‌کردند، و از این نظر که مدام بیشتر به مجازهای بیان، و اساساً به کارکردهای زبانی می‌اندیشیدند، ادعایشان چندان هم گزافه‌گویی نبود.

۲. نسبت شکل و معنا در آثار فرمالیست‌های روسی

در نیمه‌ی نخست سده‌ی بیستم، تحلیل استوار بر شکل به تدریج قدرت یافت. به عنوان مثال ناقدان آیین مشهور به «نقد نو» (New criticism) که در انگلستان و ایالات متحد آثار خود را به چاپ می‌رساندند، بارها از ضرورت بررسی خود اثر ادبی، و دور شدن از تحلیل تاریخی، اجتماعی، و روانشناسانه‌ی اثر بحث کرده بودند. کار آنان بی‌شک تازه بود، زیرا با «بررسی‌های موردی» یعنی به یاری تحلیل نمونه‌های مشخصی از ادبیات کهن و جدید احکام خود را ثابت می‌کردند. چندین دهه کار آنان و مبارزه‌ای که با نمایندگان نقادی رمانتیک، و پیروان دوآتشه‌ی جزم نیّت مولف و هواداران هنر همچون بیانگری پیش بردند، در کشورهای آنگلوساکسون به گرمی استقبال شد، و در نوع خود یکه به نظر آمد. آنان به تدریج بر شماری از ناقدان و هنرمندان برجسته‌ی روزگار خود

12- Wimsatt Jr and Brooks, *Literary Criticism, A Short History,* p 661.

13- T. S. Eliot, *The Sacred Wood,* London, 1960, p 56.

تاثیر گذاشتند و کارشان از «اقتدار علمی» برخوردار شد، و در دانشگاه‌ها تدریس شد. اما تاکید آنان بر «ضرورت ادراک خودِ اثر» نخستین نمونه‌ی نظری در نوع خود نبود. پیش از آنان نویسندگانی دیگر بدین مهم پرداخته بودند. از دهه‌ی ۱۹۶۰ آثاری از یاد رفته و گمنام از ناقدانی که حدود نیم سده پیش تر در روسیه‌ی پس از انقلاب کارهای خود را منتشر کرده بودند، به زبان‌های فرانسوی و انگلیسی برگردانده و چاپ شد. آن ناقدان را که در همکاری با یکدیگر آیینی تازه در نقادی هنری پایه گذاشته بودند، فرمالیست می‌خواندند، و در تقابل با سیاست فرهنگی رسمی حزبی و دولتی کار می‌کردند. در پایان دهه‌ی ۱۹۲۰ که جناح استالین در حزب کمونیست پیروز شد و قدرت را به دست گرفت، سرکوب هر فکر مستقل، حتی گسترده‌تر از گذشته و به گونه‌ای نظام‌دار، آغاز شد، و در این میان جنبش ادبی فرمالیست‌ها از نخستین آماج حملات بود. در سال‌های بعد نظریه‌پردازان این جنبش به نگارش براساس رهنمودهای حزبی تن دادند، و بیشتر آنان یا به نوشتن زندگینامه‌های ادبی روی آوردند و یا رمان‌نویس شدند. یکی از برجسته‌ترین آنان رومن یاکوبسن به خارج از روسیه رفت، و مدتی در پراگ با یان موکاروفسکی پایه‌ی مکتبی با اندیشه‌های اصیل را در زبانشناسی و نقادی هنری ریخت، و کارشان با موفقیت ادامه داشت تا رژیم توتالیتر دیگری یعنی نازیسم دامنه‌ی کار را بر آنان تنگ کرد، یاکوبسن به ایالات متحد مهاجرت کرد و آنجا وفادار به سنت‌های فرمالیسم و آیین پراگ کار را ادامه داد، و چندان زنده ماند که از دهه‌ی ۱۹۵۰ شاهد رشد و موفقیت جنبش ساختارگرایی در اروپا و خاصه در فرانسه باشد، جنبشی که ادامه‌ی منطقی و اندیشگرانه‌ی کار همفکران او در آیین فرمالیسم بود. باری، با انتشار آثار فرمالیست‌ها، معلوم شد که از همان نخستین دهه‌های سده‌ی بیستم، کسانی بودند که در بررسی مسائل هنری و زیبایی‌شناسانه تاکید را بر «خود پیام» بگذارند، و به شکل و ساختار اثر ادبی (که فرمالیست‌ها این دو واژه را به یک معنا به کار می‌بردند) اهمیت بدهند.[۱۴]

چنین می‌نماید که رومن یاکوبسن شِمای ارتباط زبانشناسانه‌ی خود را، که در این درس‌ها اساس کار ماست، به سودای اثبات فضیلت «کارکرد پوئتیک» یا «کارکرد زیبایی‌شناسانه»، پیش کشیده بود.[15] راستی هم در بحث از پیام‌های زیبایی‌شناسانه و

14- V. Erlich, *Russian Formalism, History-Doctrin,* Yale UP, 1981.

15- R. Bradford, *Roman Jacobson, Life, Language, Art,* London, 1994, pp 83-88.

آثار هنری، برتری و قدرت تحلیل متمرکز بر «خود اثر هنری» آشکار می‌شود. خود اثر یعنی چه؟ یعنی ساختار، یا شکلی که مجموعه‌ای است از عناصر و نسبت‌های میان آن‌ها، و این عناصر را نشانه می‌خوانیم. در تعریف نشانه نیز می‌گوییم که نسبت میان دال و مدلول است. دال شکل مادی و موجود است، مدلول تصور ذهنی است که در فکر آدمی پدید می‌آید. مثلاً الفاظی که ما به یاری آن‌ها با هم ارتباط زبانی ایجاد می‌کنیم دال‌هایند، و معناهایی که در سر ما از این الفاظ ایجاد می‌شوند مدلول‌هایند. بنابه مثال قدیمی رواقیان دودی که در آسمان می‌بینیم دال است و معنایی که در فکر ما پیدا می‌شود که جایی آتشی روشن است مدلول. فهم نسبت میان دال و مدلول را کنش نشانه‌شناسی می‌خوانیم. پس نشانه‌شناسان پیش از هر چیز در پی کشف معناها یا دلالت‌های چیزها برمی‌آیند. بررسی ساختار یا شکل هر پدیده نیز تلاش برای ادراک نسبت‌های درونی نشانه‌ها، یعنی شناخت گسترده‌ی دلالت‌هاست. بسیاری از نویسندگان آیین‌هایی که در آغاز سده‌ی بیستم اهمیت بررسی شکل اثر هنری را مورد تاکید قرار دادند، از همان گام نخست ناگزیر شدند که به بررسی دلالت‌ها و نیز دلالت‌های ضمنیِ نشانه‌ها بپردازند، و این‌سان رابطه‌ی محکمی میان تحلیل «زبان اثر» و پژوهش زیبایی‌شناسانه‌ی آن ایجاد کردند. آنان به تدریج به انجام تحلیل‌های پیچیده‌تری نیز موفق شدند. ریخت‌شناسی روایت یکی از این انواع تحلیل‌های پیچیده بود، بررسیِ روش بیانِ آثار هنری نیز اسلوبی دیگر بود، شماری از مباحثی که فرمالیست‌های روسی پیش کشیدند، در خود امکان گشایش راه‌هایی تازه را شکل می‌داد. در بررسی هنری فاصله‌ی میان کارکرد زیبایی‌شناسانه‌ی یک اثر و کارکرد فرازبانی آن (که از راه پژوهش رمزگان و زبان و نشانه‌ها شناخته می‌شود) از میان می‌رود، یعنی تحلیل خود اثر و تحلیل نشانه‌هایش از یکدیگر جدا نمی‌مانند. یاکوبسن که معتقد بود کارکرد ادبی یا زیبایی‌شناسانه‌ی اثر از بررسی شکل آن به دست می‌آید، و خود نیز، در عمل، ناگزیر به تحلیل زبان اثر از راه بررسی نشانه‌شناسانه شد.

اکنون به این پرسش که «شکل چیست؟» بیشتر دقت کنیم. بوریس آخن‌باوم گفته است: «مفهوم شکل دیگر چون یک دربرگیرنده به کار نمی‌رود، بل مجموعه‌ای پویا و مشخص است که در خود محتوایی دارد، و با این محتوا نسبت درونی یافته است».[۱۶] شکل نسبت میان اجزاء را نشان می‌دهد، و این نسبت در یک اثر هنری نتیجه‌ی

16- T. Todorov ed, *Théorie de la Littérature,* Paris, 1965, p 44.

شگردهایی است که گاه آگاهانه، ولی بیشتر ناآگاهانه و فراتر از نیت مولف، در اثر به کار رفته‌اند. بررسی مجموعه‌ی این شگردها نمی‌تواند محدود به نیت مولف بماند، بل کار درست آن است که از خود شکل آغاز کنیم، و به یک معنا به حکم کانت برگردیم که می‌گفت هنر و ادبیات ماهیت غیرمفهومی دارند و نمی‌توان پیچیدگی اثری هنری را به گزاره‌های منطقی تقلیل داد. به بیان دیگر چشم‌پوشی از شکل زیبایی ممکن نیست. به عنوان مثال، کاری از این مضحک‌تر نیست که «معنای» شعری، مثلاً غزلی از حافظ را به نثر بنویسیم، زیرا آن معنا فقط در همان «شکل» بیان‌شدنی است. به نظر فرمالیست‌ها، به جای جستجوی «مفهوم اثر»، باید در پی کشف شگردها بود. این است معنای گفته‌ی ویکتور شکلوفسکی نظریه‌پرداز بزرگ دیگر فرمالیست، که «هنر همان شگرد است». برای شناخت این شگرد باید نوع «از شکل انداختن» و دگرگون کردن ماده‌ی اثر هنری را مشخص کرد. باز هم از شعر مثال می‌آورم. ماده‌ی شعر چیست؟ زبان. ما از راه بررسی «شکل دیگر کاربرد زبان» یعنی شکل نامتعارف و غریب کاربرد زبان، که همان زبان شاعرانه باشد، می‌توانیم به دنیای شعر راه یابیم. یعنی از این راه هم شکل‌گیری شعر را بشناسیم، و هم مرزهای بیان شاعرانه و خط تمایز آن را از زبان متعارف روشن کنیم. با این محدود ماندن در ساختار شعر، روش‌های دیگر بررسی ادبی (تاکید بر ذهن شاعر، یا تاکید بر محیط اجتماعی‌ای که شعر «در آن شکل گرفته است»، یا تمرکز بحث بر درونمایه‌های شعر و غیره) بی‌اعتبار می‌نمایند. فرمالیست‌ها حتی ادعا داشتند که با روش تحلیل شکل اثر هنری، می‌توان «علم ادبی» پدید آورد. البته آن‌ها به خوبی می‌دانستند که این تمرکز توجه بر شگردها و شکل اثر (مثلاً شعر) تازه آغاز راه است، چون متوجه بودند که پرسش‌های مهمی در پی می‌آیند که خود هنوز پاسخی بر آن‌ها نداشتند: چگونه شگردهای شاعرانه تبدیل به قاعده‌های بیان شعری می‌شوند؟ نسبت میان شعرها کدامست؟ نقش مجازهای بیان کدامست، و...

زبان معیار و متعارف در ارتباط‌های هرروزه به کار می‌آید، و همانجا ساخته می‌شود. زبان شعری و ادبی و هنری در ارتباط‌های هرروزه (جز در مواردی کمیاب) به کاری نمی‌آید، و به دلیل آن ساخته نمی‌شود، و محصول آن هم نیست. به گفته‌ی پل ریکور که نظرش در مورد فرمالیسم و ساختارگرایی رها از انتقاد نیست: «مهمترین خطر در فرهنگ امروزی ما گونه‌ای تقلیل زبان است به ارتباط در نازل‌ترین سطح، یا تبدیل آن به ابزار نظارت ماهرانه بر چیزها و آدم‌ها. زبان که به ابزار تبدیل شود دیگر پیش نخواهد رفت. این ابزاری شدن زبان خطرناکترین گرایش فرهنگ ماست... رسالت شعر آن است که

واژگان بیشترین معناها را بیابند، و نه کمترین معانی را. ما باید از این جنبه‌ی چند آوایی نگریزیم و آن را کنار نگذاریم، بل بارورش کنیم، دلالت‌ها و قدرتش را افزون کنیم، و از اینجا تمامی توان‌های معنایی زبان را به آن باز گردانیم».[۱۷] فرمالیست‌ها با تاکید بر این دوری زبان شعری و ادبی از زبان هرروزه در واقع تمایز بیان ادبی با بیان متعارف هرروزه را برجسته کردند. گزاره‌ای در یک متن جایگاهی دارد که بررسی آن کار زبانشناس است، اما شماری از گزاره‌ها در خود حضوری ادبی دارند که بررسی آن کار ناقد ادبی است. ناقد باید منش ادبی آن گزاره‌ها را کشف کند. ممکن است شخصیتی در یک رمان پیش پا افتاده‌ترین حرف‌ها را بزند، اما این حرف در رمان دارای ارزش ادبی است. کشف ادبی بودن متن، گزاره، یا حتی واژه‌ای در یک شعر کار ناقد است. به گفته‌ی یوری تینیانوف «تنها زمانی تاریخ ادبی تبدیل به یک علم خواهد شد که موضوعش ادبیّت اثر باشد.»[۱۸] «ادبی بودن» یا «ادبیّت»، یکی از مهمترین اصطلاح‌ها و مفاهیمی است که فرمالیست‌ها پیش کشیده‌اند.

شگرد ادبی یا ادبی ساختن زبان یعنی نامتعارف کردن، غیرمعمولی نمایاندن، ناآشنا کردن، و خلاصه، آنچه خود فرمالیست‌ها «آشنایی‌زدایی» نامیده‌اند. بودلر چنددهه پیش از فرمالیست‌ها گفته بود: «Le beau est toujour bizarre»، زیبایی همواره شگفت‌آوز است. او پس از نمایش آثار هنری شرق دور در پاریس به سال ۱۸۵۵ گفته بود که راز هنر یافتن زبانی است «شخصی»، ناآشنا و به شدت فردی و درونی. شکلوفسکی در مورد این راز بسیار ساده و روشن بحث کرده است. او می‌نویسد که در زندگی هرروزه‌ی ما، همه چیز متعارف و آشنا می‌شوند، و منش خودکار می‌یابند. چون تازگی خود را از دست داده‌اند، و ما به آن‌ها عادت کرده‌ایم. صدای امواج دریا به گوش ساحل‌نشینان نمی‌رسد. چیزها، کنش‌ها و عقاید چون یکنواخت و تکراری شوند، خودکار نیز می‌شوند، یعنی چندان تاثیری بر نیروی سازنده‌ی فکر ما ندارند. اما در یک اثر هنری چیزها جدید و نامتعارف‌اند، و هنرمند با شگردهایی تازه چیزهایی تازه می‌سازد. هزاران بار هم که واژه‌ای را شنیده باشید، باز در یک قطعه شعر ناب همان واژه تازه و نو می‌نماید، چون بیان شاعرانه در حکم آشنایی‌زدایی از واژگان و عناصر زبانی و تصاویر و انگاره‌هاست. اما شاعر چون کارکرد زبان را دگرگون می‌کند شاعر است، و نه به این دلیل که تصاویری

۱۷- پ. ریکور، *زندگی در دنیای متن*، برگردان ب. احمدی، تهران ۱۳۷۳، صص ۳۲-۳۱.

18- Todorov, *op. cit,* p 128.

جدید می‌آفرینند. شگرد هنر همین آشنایی زدایی است، یعنی دشوارکردن ادراک بیان. کارکرد زیبایی‌شناسانه یعنی قالب‌های بیانی را دشوار کردن. به گفته‌ی مشهور شکلوفسکی «هدف افزودن به مدت زمان ادراک حسی است، چون فراشد ادراک حسی در خود هدف و غایت زیبایی‌شناسی است، پس باید طولانی و دشوار شود».[19] در هنر خود موضوع اهمیتی ندارد، نکته‌ی مهم تجربه‌ی «هنری بودن» موضوع است. بیان هنری، یا هنری کردن مهم است و نه آنچه به بیان درمی‌آید.

هر هنرمندی دانسته و نادانسته شگردهای آشنایی‌زدایی را به کار می‌گیرد. یک شاعر بیان شگفت‌آور را از راه تشبیه‌های نامتعارف تجربه می‌کند، شاعری دیگر مجازهایی پیش‌تر ناشناخته را به کار می‌برد. گاه واژه‌ای مهجور و از یاد رفته آشنایی‌زدایی می‌کند، گاه واژه‌ای از زبان مردم کوچه و بازار، و گاه واژه‌ای ممنوع. ابهام موقعیت‌ها، از میان بردن توالی زمانی (طولانی‌کردن کنش‌ها در یک رمان بنا به مثالی که شکلوفسکی از رمان تریسترام شندی استرن آورده، یا مثال مشهور تدوین دیالکتیکی آیزنشتاین در سینما)، افشاء تمهیدات نویسندگی در رمان (یک مثالِ امروزی آن رمان‌های میلان کوندراست)، از میان بردن عادت‌های شنیداری در موسیقی دوازده تنی شوئنبرگ، حذف کامل تمامی عناصر صحنه‌پردازی در واپسین نمایش‌های ساموئل بکت، کاربرد استعاره در آثار کافکا، بازگشت مدام به دنیای «واقعی» ساختن اثر، ترفند مشهور فلوبر در نقل‌قول بدون گیومه و ابژکتیویسم بیانی، همه نمونه‌هایی هستند از «تکنیک» آشنایی‌زدایی و بیگانه‌سازی.

از دستاوردهای فرمالیست‌ها در این توجه کامل و مطلق به «خودِ اثر هنری» نمونه بسیار می‌شود آورد، من اینجاناگزیر به دو مثال از کارهای نظری آنان بسنده می‌کنم. یکی نظریه‌شان در مورد روایت و تفاوتی که میان طرح و داستان (Fabula) قائل شدند، و دیگری مفهوم انگیزش که در مورد ساختار هنری پیش کشیدند. در مورد نخست کار فرمالیست‌ها به راستی تازه و راهگشا بود، آنان نشان دادند که هر روایت از مجموعه‌ای از پی‌رفت‌ها تشکیل می‌شود، و هر پی‌رفت خود مجموعه‌ای است از کنش‌ها. کنش‌هایی که در یک پی‌رفت جای می‌گیرند خود زمان‌مند هستند، یعنی آغاز و پایانی دارند که با پیشرفت خطی در طول زمان مشخص می‌شوند، اما لزوماً چنین بیان نمی‌شوند. همانطور که وقتی از ژان لوک‌گدار پرسیدند که آیا فیلم‌های او آغاز و میانه و پایانی دارند یا نه،

19- *ibid,* pp 76-98.

پاسخ داد: «آری، اما نه لزوماً بنا به همین نظم». هر گزارش روایی از موقعیت مفروضی آغاز می‌شود که آن را «وضعیت پایدار نخست» می‌خوانیم، و به سوی موقعیت پایدار دیگری پیش می‌رود. این حرکت، بنیان روایت است. گاه در جریان پیشرفت روایت از موقعیت‌های گذشته نیز باخبر می‌شویم که منجر به وضعیت پایدار نخست شده‌اند. ***توفان*** شکسپیر از زندگی پروسپرو و میراندا در جزیره‌ای آغاز می‌شود، و به سوی جدایی آنان از جزیره و بازگشت‌شان به میلان پیش می‌رود. در صحنه‌ی دوم از پرده‌ی نخست پروسپرو گذشته را برای میراندا روایت می‌کند، و ما از توطئه‌ها و خیانت‌هایی باخبر می‌شویم که آنان را از میلان دور کرد و به جزیره فرستاد. نمونه‌هایی از این درهم‌شدن زمانی روایت در کل ساختار روایی ***توفان***، یعنی در همان طرح روایی حرکت از وضعیت پایدار نخست به وضعیت دوم جای می‌گیرند. روایت‌هایی پیچیده‌تری هم وجود دارند که ابهامی درونی می‌آفرینند، همچون فیلم ماکس افولس ***نامه‌ی زنی ناشناس***.

دستاورد مهم دیگر فرمالیست‌ها در مورد روایت ادبی، تفاوت میان طرح و داستان بود. داستان مجموعه‌ی کامل رخدادهای یک روایت است، چنان که در تداوم زمانی، پیوستگی منطقی و علت و معلولی، و نیز منطق فضایی ـ مکانی رخ می‌دهند. در واقع داستان وجود کل رخدادهاست، که البته تمام آن‌ها روایت نمی‌شوند. اما طرح همه‌ی آن چیزهایی است که به بیان درمی‌آیند، خواه مستقیم، خواه به اشاره. در یک رمان یا در فیلمی سینمایی هم آن حوادث که بیان می‌شود، و هم کل آن رخدادهایی که بیان نمی‌شود، و چه بسا حتی اشاره‌ای هم به آن‌ها نمی‌شود، در حکم داستان است، ولی آن حوادث که بیان می‌شود، یا به اشاره‌ای از آن‌ها یاد می‌شود و نیز «عناصر غیرداستانی» سازنده‌ی طرح است. مقصود از عناصر غیرداستانی مواردی است مثل موسیقی متن در یک فیلم که منطقاً به گوش شخصیت‌ها نمی‌رسد. این عنصری است متعلق به طرح که از داستان فراتر می‌رود. به همین دلیل نمی‌توان به سادگی گفت که طرح بخشی است از داستان، چون چیزی اضافه بر آن دارد. از نظر فرمالیست‌ها می‌شود دو گونه رویکرد به طرح را از هم جدا کرد: ۱) طرح همچون تکامل. اینجا طرح از دیدگاه تکامل درونمایه‌ها بررسی می‌شود و سرانجام تمامی این درونمایه‌ها در طرح نهایی و کلی حل می‌شوند، ۲) طرح در نسبتی که با روش بیان می‌یابد. اینجا طرح به یک یا چند درونمایه‌ی مهم تقلیل می‌یابد، و آنچه مدام مهمتر می‌شود شیوه‌ی بیان و روایتگری است. مثال دیگری که یوری تینیانوف، یکی از مهمترین نظریه‌پردازان فرمالیست پیش کشیده طرح همچون جستجوی داستان است، که مثال عالی آن فیلمی است که دهه‌ها پس از حکم او ساخته

شد: ***سال گذشته در مارین‌باد*** اثر آلن رنه.[۲۰]

مفهوم انگیزش در آثار فرمالیست‌ها تا حدودی به دنبال بحث روایت مطرح شد. برای درک انگیزش نخست به نکته‌ای که یاکوبسن مطرح کرده یعنی مفهوم سلطه دقت کنیم. به نظر او از سه نظام زمانی، مکانی و منطق روایی که در کار هر اثر روایی ادبی، نمایشی و سینمایی قابل تشخیص است، معمولاً یکی بر دو مورد دیگر سلطه می‌یابد، و اینان جز در مواردی انگشت‌شمار همسنگ و برابر یکدیگر نیستند. در بسیاری از رمان‌ها همچون رمان‌های رآلیستی مفاهیم زمانی و مکانی تابع منطق نظام روایی هستند، اما شماری قابل توجه از رمان‌ها و آثار ادبی می‌توان یافت که در آن‌ها نظام زمانی یا مکانی بر منطق روایی تسلط یافته‌اند. می‌توان در دفاع از نظر یاکوبسن از همان فیلم رنه ***سال گذشته در مارین‌باد*** یا از رمان مارسل پروست ***در جستجوی زمان از دست‌رفته*** مثال آورد که در آن‌ها نظام زمانی آشکارا مسلط بر دو نظام دیگر است. این مفهوم سلطه تا حدودی به مفهوم انگیزش که دیگر فرمالیست‌ها مطرح می‌کنند، نزدیک است. توماشفسکی کوچکترین واحد روایی طرح را «درونمایه» یا Motif نامید، که در حکم بیان کنشی تک در پیکر گزاره‌ای است. گاه درونمایه‌ای بنا به نیاز آشکار و مستقیم داستان پیش کشیده می‌شود، اما گاه درونمایه‌ای یکسر مستقل از داستان مطرح می‌شود؛ یعنی هیچ‌گونه نیاز روایی به آن نیست، اما چون شگردی (و البته شگردی آشنایی‌زدا) پیش کشیده می‌شود. به عنوان مثال به حضور نویسنده در رمان‌های استرن (یا کوندرا) دقت کنیم. مثال مورد علاقه‌ی خود فرمالیست‌ها، یعنی ***تریسترام شندی*** نوشته‌ی استرن از این نظر بسیار جالب است، زیرا به طور کامل از هرگونه تمهید ارجاع به واقعیت رهاست. واقعیت در این بحث، نکته‌ی جالبی است، انگیزش رخدادها در رمانی رآلیستی واقعیت است، در صورتی که انگیزش کلیه‌ی رخدادهای یک فیلم کارتون نمی‌تواند واقعیت باشد. اگر یادتان باشد در درس سوم از قول ارسطو نکته‌ی مهمی را مطرح کردم. اینجا گفته‌ی او را تکرار می‌کنم: «امر محال و ممتنع اگر باورکردنی باشد، البته بهتر از امر ممکن است که باورکردنی نباشد». امر محال در یک فیلم کارتون امری ممکن می‌شود، چون با انگیزش اصلی اثر خواناست، اما هرگاه امر ممکن در فیلم یا داستانی درست به کار نرود، آنگاه باورکردنی نخواهد نمود. این نکته را هم نباید از نظر دور کرد که در فرهنگ‌های متفاوت انگیزش‌های متفاوت یافت می‌شود، و درست به همین دلیل آنچه

۲۰- ب. احمدی، ***از نشانه‌های تصویری تا متن***، تهران، ۱۳۷۱، صص ۲۸۲-۲۳۴.

برای مخاطبی در یک افق فرهنگی پذیرفتنی و معمولی است، می‌تواند برای مخاطب دیگری در افق فرهنگی دیگری به طور کامل باورناکردنی به نظر آید. نویسندگان مکتب پراگ، و به ویژه یان موکاروفسکی متوجه همین نکته شده بودند که گونه‌ای بازگشت به رویکرد محدود تاریخی را پیش‌بینی می‌کردند.

معضل نظری‌ای که بلافاصله پس از بحث انگیزش مطرح می‌شود «کارکرد روایی» است. از راه بررسی کارکردهای عناصر ادبی و شخصیت‌ها راه برای تحلیل و شناخت «ساختار نهایی روایی» گشوده می‌شود. امروز که ما به نتایج کار ولادیمیر پروپ می‌نگریم، هر چند در اشتیاق و آرزوی یافتن ساختار نهایی با او شریک نیستیم، اما می‌دانیم که کارش راهگشای چه مکاشفه‌ها و دستاوردها بوده است، مثلاً تا چه حد راه را برای کلود لوی استروس گشوده است تا در کتاب ***منطق اساطیر*** خود به سوی کشف ساختار نهایی اسطوره‌های سرخپوستان آمریکای جنوبی پیش رود. یا آثار کلود برمون، و به ویژه آلژیرداس ژولین گرماس در کشف ساختارهای پیچیده‌تر روایت جز براساس مفهوم کارکرد روایی و نقش ویژه‌ی شخصیت‌ها ممکن نمی‌شد.

فرمالیست‌ها افق تازه‌ای را به روی ما گشودند. آثار آنان که با تاخیری نسبتاً طولانی به دست نسل‌های بعدی رسید، چندان تازه و راهگشا بود که در گام نخست موجب شیفتگی غیرنقادانه شد. امروز می‌توان اشتیاقی را که فرمالیست‌ها نسبت به «علم ادبی» از خود نشان می‌دادند مورد نقد قرار داد، و باورشان به این را که از راه بررسی شکل اثر تمامی معناهای ممکن آن بازشناختنی است، رد کرد و بی‌توجهی مطلق‌شان به تاریخ را نپذیرفت (هر چند که این مورد در کارهای موکاروفسکی و نویسندگان مکتب پراگ تا حدودی جبران شد). اکنون مایلم از انتقاد پل ریکور به روش ساختارگرایان یاد کنم که با همان قدرت شامل کار فرمالیست‌ها نیز می‌شود. او می‌گوید: «[گرایش ساختارگرایی فرانسوی] متن را چون ساختاری فرض می‌کرد که قوانین خاص خود را دارد، و می‌توان آن را به گونه‌ای ابژکتیو بررسی کرد بی‌آنکه ذره‌ای با انتظارها، پسندها، پیشداوری‌ها، یا امیدها و دلبستگی‌های خواننده همراه باشد. این تعهد به متن کاملاً پذیرفتنی است، زیرا با ماهیت خود متن توجیه می‌شود، که همچون نوعی از واقعیت است که خود را از وضعیت مقدماتی‌ای که در آن تولید شده مستقل می‌کند، و از این رو از مکالمه نیز مستقل می‌شود. فقط برای من یک نکته باقی می‌ماند که این پژوهش ابژکتیو و رها از هر علقه که به معنای دقیق واژه هیچ نسبتی با علائق ما ندارد، صرفاً پله‌ای تجریدی و تدارکاتی در فهم ما از متن است که از راه به خود تخصیص دادن، موردی زنده می‌سازیم،

[همچون]کاری که از چیزی بیگانه، موردی می‌سازد از آن ما و آشنا با ما... بررسی‌ای به گونه‌ی کامل ابژکتیو، متن را از بین می‌برد، چرا که کار روی یک جسد انجام می‌گیرد».[۲۱]

۳. آغاز ساختارگرایی

هر چند جنبش فرمالیست‌های روسی در پی حمله‌های رژیم استالین از هم پاشید، و در دهه‌های بعد «فرمالیسم» تبدیل به یکی از دشنام‌های ژدانفی ـ استالینی شد، اما اصول بنیادین نظری آثار فرمالیست‌ها در دهه‌ی ۱۹۵۰ به گونه‌ای دیگر، و در قلمرو فرهنگی دیگری باز پدید آمد، و بیان شد. ظهور ساختارگرایی در غرب و به ویژه در فرانسه، و استقبالی که در محیط دانشگاهی و روشنفکری از آن شد، کار را برای پیدایش آیین فرمالیستی جدیدی در شوروی نیز آسان کرد. اما پیش از آنکه بخواهم از پیدایش ساختارگرایی جدید حرف بزنم اشاره به تلاش‌های متفکرانی را ناگزیر می‌یابم که در نخستین نیمه‌ی این سده از راهی غیر از مسیر فرمالیست‌ها به شکل توجه کردند. در درس پیش دیدیم که معدود اندیشگرانی در سده‌ی پیش و آغاز سده‌ی بیستم در ضدیت با هنر همچون بیانگری اهمیت شکل و نماد را دانسته و تصریح کرده بودند. مهمترین آنان هانسلیک و لانگر بودند، اما به جز آن‌ها کسانی دیگر نیز در این زمینه کار کردند، اینان نه به مفهوم نماد بل به مفهوم تازه‌ای دست یافتند که در انکار نظریه‌ی هنر همچون بیانگری به کار می‌آید، نکته‌ای که خود بنیان مباحث تازه‌ای را ریخت. این مفهوم جدید، سبک یا روش بیان است. تاریخ‌شناس برجسته‌ی هنر هینریش ولفلین در سال ۱۹۱۵ کتاب مشهورش ***اصول بنیادین تاریخ هنر*** را در برلین منتشر کرد.[۲۲] موضوع اصلی این کتاب تاریخ روش‌های بیان یا سبک‌های گوناگون هنرهای تجسمی بود. او نشان داد که برخلاف برداشت رمانتیک‌ها و هواداران بیانگری هنر، هیچ اثر هنری‌ای را نمی‌توان از راه توجه به روحیه، احساسات و یا نیت هنرمند شناخت، بل آن روحیه، احساسات و نیت‌ها، خود تابع قوانین سبک‌شناسانه‌ای است که در روزگار هنرمند بر بیانگری هنری مسلط شده است. ولفلین نوشت که مجموعه‌ی آثار یک هنرمند به خوبی نشان می‌دهد که او تا چه حد تابع قوانین سبک‌شناسانه‌ی دوران بوده است. کار پژوهشگر تاریخ هنر نیز جز این نمی‌تواند باشد که حدود این تابعیت را درک کند، یعنی جایگاه یک اثر یا

۲۱- ریکور، **پیشین**، ص ۲۵.

22- H. Wolfflin, *Principes fondemantaux de l'histoire de l'art*, tra. C. et M. Raymond, Paris 1966.

مجموعه‌ای از آثار را در روش بیان دوران نشان دهد. او حتی اعلام کرد که می‌توان تاریخ هنری نوشت که در آن اشاره‌ای هم به نام یک هنرمند نیاید، بل قهرمانان راستین‌اش رنسانس، گوتیک و باروک باشند. هر سبک نمایانگر شیوه‌ای است که دورانی به خود می‌نگرد، و ولفلین از اینجا مفهوم نظری «جهانِ دیدن» را ساخت، که تا حدودی مفهومی است همانند خودآگاهی که در فلسفه‌ی آلمانی پس از هگل اهمیت یافته بود. کتاب ولفلین در پنج فصل نوشته شده و در هر فصل دو مفهوم متضاد سبک‌شناسانه بررسی شده‌اند، مثلاً فصل نخست نشان می‌دهد که چگونه از اعتبار ترسیم ابژه‌ها به یاری خطوط مشخص‌کننده‌ی حدود آن‌ها کاسته شد، و مورد متضاد آن سر برآورد که ابژه‌ی اصلی در آن با همان حدود مشخص‌کننده‌ی ابژه‌های دیگر ترسیم می‌شود. کار ولفلین به نمایش تاثیرپذیری هنرمند از روش مسلط بیان محدود ماند، و او برخلاف فرمالیست‌ها در پی سبک‌شکنی نرفت، یعنی به بررسی مواردی نپرداخت که هنرمند با عنصر بیانی مسلط روزگارش می‌جنگد. در واقع اگر ولفلین به این مورد مخالف نظریه‌اش می‌پرداخت، بی‌شک، متوجه محدودیت‌های کارش می‌شد، و می‌دید که در هنرهای تجسمی نیز چون دیگر هنرها دیالکتیک وابستگی به سبک و نوآوری در کار است، و نمی‌توان صرفاً از راه بررسی روش بیان دوران تازگی‌های کار هنرمندی را شناخت. این موضوع حساس مورد توجه متفکر دیگری بود که کار اصلی‌اش در زمینه‌ی نقادی ادبیات و تاریخ سبک‌های ادبی بود. لئو اسپیتزر زبانشناس و ناقدی بود که تلاش کرد تا حدود وابستگی سبک یا روش بیان هر نویسنده را به سبک مسلط روزگارش دریابد و در عین حال نوآوری‌ها و سبک‌شکنی‌ها را بازشناسد. نوشته‌های او از جنبه‌هایی به کارهای فرمالیست‌ها و به ویژه یاکوبسن همانند است و تاثیر زیادی بر ساختارگرایان و میشل فوکو گذاشته است.

ساختارگرایی فرانسوی تا حدودی در حکم واکنشی بود به نفوذ اندیشه‌های هگل‌گرایانه که نتیجه‌ی کار فکری کسانی چون الکساندر کوژو، ژان هیپولیت و ژان وال بود. در فرانسه‌ی پس از جنگ دوم جهانی، مباحث فلسفی سرانجام متوجه پدیدارشناسی هوسرل نیز شد. این مباحث در تکامل خود به ظهور آیینی منجر شد که آن را اگزیستانسیالیسم خواندند و متفکرانی چون ژان پل سارتر و موریس مرلوپونتی نمایندگان اصلی‌اش محسوب می‌شدند. ساختارگرایی در واکنش به تاریخیگری هگلی و سوژه‌ی متعالی پدیدارشناسی، و در پی انتشار آثار انسان‌شناس برجسته‌ی فرانسوی کلود لوی استروس پدید آمد، و به سرعت موجب مباحث تازه‌ای در گستره‌ی

شناخت‌شناسی فلسفی شد. با انتشار آثار متفکرانی چون ژاک لاکان (در روانکاوی)، میشل فوکو (در فلسفه)، و رولان بارت (در زمینه‌های هنر و ادبیات)، و در پی چاپ کتاب‌ها و مقاله‌های شماری قابل توجه از اندیشمندان که در دفاع از نظریه و روش تحلیل ساختاری در زمینه‌های بسیار متفاوتی می‌نوشتند، ساختارگرایی به عنوان یکی از انواع مسلط و مقتدر سخن فلسفی و علمی جدید مطرح شد.

در آغاز این درس دیدیم که فرمالیست‌ها از «شکل» چون آغازگاه مباحث خود یاد می‌کردند، و معتقد بودند که مفهوم «شکل» دیگر همچون یک دربرگیرنده به کار نمی‌رود، بل مجموعه‌ای پویا و مشخص است که در خود محتوایی دارد، و نکته‌ی مهم این‌جاست که با این محتوا نسبت درونی دارد. از این نکته شاید بتوان نتیجه گرفت که به نظر فرمالیست‌ها شکل نسبت میان اجزاء را نشان می‌دهد. تعریف اصلی ساختارگرایان از «ساختار» نیز چندان تفاوتی با این برداشت فرمالیست‌ها از شکل ندارد. یکی از روشن‌ترین تعاریف در این مورد کار ژان پیاژه روان‌شناسی است که خاصه واپسین کارهایش به آثار ساختارگرایان نزدیک بود. او در کتاب ***ساختارگرایی*** نوشته است که در تعریف دقیق ساختار، باید این موارد را در نظر گرفت: ساختار بیان یک کلیت است، یعنی اجزاء آن دارای هماهنگی و همبستگی درونی هستند. در تحلیل نهایی اجزاء یک ساختار دیگر زندگی و تکامل مستقل ندارند. آن‌ها چون درون ساخت یا نظام جای می‌گیرند، کارکردهایی تازه می‌یابند که این کارکردها تابع قاعده‌ها و قوانینی هستند که همین قوانین الگوهای ساختاری را نیز تعیین می‌کنند. در مرتبه‌ی بعد ساختار واقعیتی پویاست. قوانین سازنده‌ی الگوهای ساختاری به طور مدام به ساختار شکل می‌دهند، نه یک بار و برای همیشه. تکامل ساختار گونه‌ای از این شکل به آن شکل‌شدگی است، از الگویی ساختاری به الگویی دیگر رسیدن است، و این تبدیل یا transformation است. زبان یکی از مهمترین ساختارهای آفریده‌ی آدمی است که قدرت تبدیل شماری از الگوهای بنیادین ساختاری را به انواع بسیار زیاد دارد، در حالیکه تمامی این موارد تابع همان ساخت الگویی هستند. نکته‌ی آخر این که، هر ساختار توانایی نظم دادن به خود را دارد، و در این تبدیل‌ها به هیچ رو نیازمند چیزی بیرون از خود نیست. موارد بیرونی در تبدیل‌های ساختاری دارای ارزش تعیین‌کننده نیستند، و انگیزه‌هایی فرعی محسوب می‌شوند که در نتیجه بررسی ساختاری نمی‌تواند به آن‌ها محدود بماند، یا از آن‌ها آغاز شود. اگر به همان مثال زبان بازگردیم متوجه می‌شویم که شکل‌گیری و صورتبندی واژگان در زبان نه با ارجاع به «قاعده‌های واقعیت»، بل با ارجاع به قاعده‌های درونی و

خودبسنده‌ی زبان ممکن می‌شود.[۲۳]

ساختارگرایان همواره به این عناصر اصلی تعریفِ ساختار وفادار ماندند و کا رخود را راهی تازه در اندیشیدن به جهان دانستند که پیش از هر چیز می‌خواهد قانون‌های درونی تبدیل ساختاری را درک کند. اگر ساختارگرایی را چنین «جهان‌بینی» خاصی بدانیم که به معنای نظریه‌ای فلسفی خواهد بود (نظریه‌ای که در نهایت اعلام می‌کند که جهان از مناسبات تشکیل شده و نه از چیزها)، آنگاه عمرش کوتاه خواهد بود، و چنان که شماری از متفکرانش گفته‌اند پیشینه‌ی آن حداکثر به کارهای مارکس و فروید می‌رسد (هر چند ناقدانی در شناخت سرچشمه‌های ساختارگرایی از ویکو نیز یاد کرده‌اند). اما اگر آن را نه نظریه‌ای خاص، بل روشی در بررسی مناسبات درونی عناصر سازنده‌ی یک ساخت بدانیم، آنگاه عمرش بسیار طولانی‌تر خواهد شد، و در شرح تاریخش باید از علوم طبیعی، و علوم انسانی بحث کنیم. تا آنجا که به بحث ما مربوط می‌شود، در چنین حالتی کهن‌ترین سند در سخن ادبی و هنری ساختارگرا کتاب **پوئتیک** ارسطو خواهد بود.

اکنون به آن بنیان فلسفی (و به افراط ساده‌شده‌ی) ساختارگرایی توجه کنیم. اصلی که اعلام می‌دارد جهان از مناسبات شکل‌گرفته و نه از چیزها. یعنی هیچ چیز را نمی‌توان بیرون از الگوی ساختاری‌اش شناخت، و ماهیت هر چیز در هر شرایطی از پژوهش مناسباتش با عناصر همان ساختاری تعیین می‌شود، که در آن جای گرفته است. منطق چنین حکمی به آنجا می‌رسد که بکوشیم تا به «ساختارهای نهایی و دائمی» پی ببریم، که چیزی جز بیان ساختار نهایی کارکرد ذهن آدمی نخواهد بود. ادعای لوی استروس نیز تا همین حد بلندپروازانه است، یعنی می‌گوید که از راه پژوهش الگوهای اصلی ساختاری فرآورده‌های ذهن آدمی می‌توان به کارکرد آن پی برد. او هر موضوع کار خود را از اسطوره‌های اقوام به اصطلاح ابتدایی، تا دیگر عناصر فرهنگی و اجتماعی که می‌سازند، چنین پیش می‌کشد. لوی استروس درهم‌شکننده‌ی این افسانه‌ی قدیمی، و نژادپرستانه است که اقوام ابتدایی بیانگر اندیشه‌ی وحشی هستند و فرهنگ نمی‌سازند، و تولیدهای فکری آنان بی‌ارزش‌تر از فرآورده‌های فرهنگی «انسان متمدن» است. او معتقد است که شکل‌های ساده‌تر تا همان حد نمایانگر کارکرد ذهن‌اند که شکل‌هایی که فقط به این دلیل پیچیده‌ترند که از عناصر بیشتری شکل گرفته‌اند. پس بررسی شکل‌های ساده‌تر آسان‌تر

23- J. Piaget, *Le structuralism*, Paris, 1968, pp 3-12.

است و زودتر به نتیجه، که همان درک کارکرد ذهن آدمی باشد، می‌رسد. به این معنا ساختارگرایی به پژوهش مقوله‌ها و شکل‌هایی مربوط خواهد شد که ذهن در آن‌ها توانایی تجربه‌ی جهان را می‌یابد، و می‌تواند معنای تجربه را نیز طرح کند. بی‌دلیل نیست که در زمینه‌ی سخن ادبی و هنری هدف نخستین گروه یا نسل ساختاگرایان شناخت ساختار نهایی بود. این نکته حتی در دهه‌ی ۱۹۲۰ مورد توجه پژوهشگران پیشرویی چون ولادیمیر پروپ و آندره یولس بود. آنان نیز به سهم خود کوشیدند تا ساختار نهایی قصه‌های فولکلوریک و شکل‌های ساده‌ی ادبی را بیابند. از سوی دیگر همین هدف بلندپروازانه سبب شد که ساختارگرایان کار خود را (درست همچون فرمالیست‌های روسی) علمی بخوانند، و در مورد سخن ادبی به مفهوم «علم ادبی» روی آورند که البته این روزها دیگر چندان معتبر نمی‌نماید. دشواری کار آنان نیز از همین‌جا برمی‌خواست، زیرا حتی با کشف ساختار نهایی هنوز رازهای اثر هنری کشف نمی‌شود. بی‌شک به همین دلیل هم بود که تمامی نظریه‌پردازان اصلی ساختارگرایی ادبی به تدریج از این نظریه دست کشیدند، و به شکل‌های گوناگون به سوی تفسیر متن روی آوردند.

یکی از مهمترین نکته‌ها که ساختارگرایان پیش کشیدند درک ضرورت دوری از تحلیل تاریخی بود. مفهوم تبدیل الگوهای ساختاری، و این نکته که دگرگونی‌ها و از این شکل به آن شکل‌شدن‌ها «در خود»، یعنی در نظامی بسته صورت می‌گیرد، و نتیجه‌ی رخدادهای بیرون ساختار، یعنی «واقعیت» نیست، نگرشی است غیرتاریخی که دستکم تاریخ را به معنای یکسر تازه و نامتعارفی مطرح می‌کند. در این مورد نوشته‌های میشل فوکو راهگشا بودند. فوکو با طرح «گسست‌های شناخت‌شناسانه در صورتبندی‌های دانایی» نشان داد که این جهش‌ها و دگرگونی‌های الگوهای دانایی در اصل مستقل از تکامل تاریخی، به معنای رایج آن، هستند. همین نکته سبب نقدهای تندی علیه او شد، و تاریخ‌گرایان از هر مکتبی به او تاختند. اما آنچه در کار فوکو باارزش‌تر از این بود اثبات «مرگ سوژه» بود، او نشان داد که نه فقط تاریخ، بل سوژه‌ی فلسفی نیز در این تبدیل‌های ساختاری نقش مهمی نداشتند. مفهومی که از فلسفه‌ی دکارت به این سو چنان اقتدار خلل‌ناپذیری یافته بود از صحنه خارج می‌شد، و فوکو در پی اثبات این نکته بود که «انسان» پدیده‌ای است محصول خردورزی مدرنیته، که زمان زیادی از اختراع آن نمی‌گذرد، و به زودی از میان خواهد رفت. اصرار بر حضور انسان در حکم یاری است به استحکام قاعده‌هایی که همبسته‌ی دانش و قدرت آفریده است. اینجا فوکو به زبانی یادآور زبان نیچه به این همبسته تاخت، و کوشید تا نشان دهد که بنیان خردباوری

مدرنیته تقویت این همسته است و بس. اندیشه‌ی فوکو در فلسفه توفانی به پا کرد، تاثیرش در نظریه‌ی هنری نیز کمتر نبود، زیر دیگر دلایلی قدرتمند پیدا شده بود تا سوژه در پیکر مولف از افق دلالت‌های معنایی بحث خارج شود.[۲۴] «مرگ پدیدآورنده» که فوکو در دهه‌ی ۱۹۶۰ پیش کشید مورد تایید بارت، و دیگر ساختارگرایان قرار گرفت، و جزم نیت مولف از راهی تازه درهم کوبیده شد.[۲۵] البته دهه‌ها پیش‌تر فرمالیست‌های روسی با این جزم جنگیده بودند، اما کار آنان تا حدود زیادی از یادها رفته بود. فوکو در پرتو بینش تازه‌ی فلسفی خود از راهی تازه به قول خودش «به بمباران مولف‌ها» پرداخته بود. زمانی یاکوبسن از شاعری چک یاد کرده بود که در شعرهای تغزلی خود از معشوقه‌اش ستایش کرده، و در نامه‌های خصوصی‌اش به دوستان نزدیک خود همین زن را آماج نیش‌ها و هجوهای تند قرار داده بود. یاکوبسن می‌پرسید کدام را باور کنیم، متن را یا اعتراف شخصی مولف را؟ مثالی دیگر بیشتر روشنگر خواهد بود. آنتون چخوف همزمان با نگارش *باغ آلبالو* در نامه‌هایش شخصیت وانیا را تحقیر کرده است. او در نامه‌هایی به الگا کنیپر، و نمی‌رورویچ دانچنکو (اول و دوم نوامبر ۱۹۰۳) واریا را «دخترک ابله» و «بیشتر یک راهبه» خوانده است. اما تماشاگر نمایش، یا خواننده‌ی متن نمایش، با واریای حساس، فداکار، محجوب و غمگین روبرو می‌شود، و به او دل می‌بندد. واریای نمایش راست است، و نیّت چخوف ناراست.[۲۶]

نقادی ساختاری و بررسی ساختار متن هنری، روش‌های خود را از علمی وام گرفت که سروکارش با ماده‌ی اصلی بیان ادبی بود، یعنی علم زبان یا زبان‌شناسی جدید. زمانی یکی از بزرگترین زبان‌شناسان که کارهایش مورد تایید ساختارگرایان بود، یعنی فردینان دو سوسور گفته بود که زبان‌شناسی بخشی است از علم کلی‌تر نشانه‌شناسی، و دستاوردهای ما در بررسی زبان راهگشای شناخت نشانه‌ها خواهد شد. رولان بارت با این حکم که زبان‌شناسی بخشی است از نشانه‌شناسی چندان همراه نبود. اما با این نتیجه‌گیری که بررسی زبان راهگشای نشانه‌شناسی خواهد بود موافق بود. به هر رو در کار ساختارگرایان زبانشناسی تبدیل به مبحث اصلی، نه فقط در بررسی متون هنری و ادبی بل در پدیدارهای دیگر نیز شد. خاصه که لوی استروس با قدرتی ستودنی از این

24- S. During, *Faucault and Literature*, London. 1992.

25- M. Foucault. "Qu'est-ce qu'un auteur?", in *Dits et écrits*, Paris. 1994. vol 1. pp 789-820.

26- R. Peace. *Chekhov, A Study of the Four Major Plays*, Yale Up. 1983, p 176 n 19.

نکته در چند مقاله‌ی مهم خود دفاع کرده بود. در یکی از آن‌ها که در مجلد نخست *انسان‌شناسی ساختارگرا* منتشر شد، او نشان داد که روش‌های زبان‌شناسی در پژوهش‌های مردم‌شناسی و انسان‌شناسی، تاهمان حد کارآیی دارند که در بررسی‌های ادبی.[۲۷] باری این جنبه‌ی مرکزی زبان‌شناسی خاصه در تحلیل متن ادبی که به هر رو ماده‌ی اصلی‌اش زبان است، آشکارتر به چشم می‌آید.

توجه به شکل، یا ساختار ضرورت بررسی از راه رمزگان زبان را پیش می‌آورد، از این رو، چند بار در این درس‌ها بر پیوستن کارکردهای زیبایی‌شناسانه و فرا زبانی (اصطلاح‌های شِمای یاکوبسن) تاکید کردم، این نکته در مورد پیام‌های زبانی که موضوع کار یاکوبسن بود با همان قدرتی آشکار می‌شود که در مورد پیام‌های زیبایی‌شناسانه. در واقع بحث از شکل اثر هنری یا ساختارش به سرعت به بحث از رمزگانش تبدیل می‌شود. گاه این رمزگان در هنری خاص در یک دستگاه تک‌نشانه‌شناسی بیان می‌شود. مثلاً یک رمان در پیکر نشانه‌های زبانشناسانه‌ی نوشتاری ارائه می‌شود، و آشنایی با این دستگاه یگانه شرط ضروری ادراک رمان است. شعری که در کتاب یا نشریه‌ای منتشر شده است در پیکر نشانه‌های زبانی نوشتاری در اختیار خواننده قرار می‌گیرد و کافی است که او با این دستگاه نشانه‌ای آشنا باشد تا بتواند شعر را بخواند. اما گاه اثر هنری خاصی در قالب چند دستگاه نشانه‌شناسانه شکل می‌گیرد و ارائه می‌شود، به عنوان مثال، فیلم **جیب‌بر** اثر روبر برسون در شش دستگاه نشانه‌شناسی متمایز شکل‌گرفته است: نشانه‌های دیداری یا به معنایی خاص‌تر نشانه‌های تصویری، نشانه‌های حرکتی، نشانه‌های زبانی گفتاری، نشانه‌های زبانی نوشتاری، نشانه‌های آوایی غیرزبانشناسانه، و سرانجام نشانه‌های موسیقایی. آشنایی با قاعده‌های نشانه‌شناسانه‌ی هر یک از این دستگاه‌ها برای درک بهتر و دقیق‌تر فیلم ضروری است. از نظر ساختارگرایان الگوی اصلی شناخت رمزگان و نشانه‌های نظام‌های آوایی غیرزبانی، موسیقایی، حرکتی، و حتی تصویری همان نشانه‌های زبانشناسانه است.

27- C. Levi-strauss, 'linguistique et anthropologie' in *Anthropologie structurale*, vol 1. Paris, 1958.

کتاب‌شناسی درس پانزدهم

۱. متفکران سده‌ی نوزدهم و اصالت شکل

کتاب هانسلیک به انگلیسی ترجمه شده است:

E. Hanslick, *The Beautiful in Music,* tra. G. Cohen, New York, 1957.

چاپ جدید برگردان فرانسوی کتاب چند سال پیش منتشر شده است:

E. Hanslick, *Du beau dans la musique,* tra C. Bannelier, Paris, 1986.

برگزیده‌ی زیر از نوشته‌های بودلر عالی است:

Ch. Baudelaire, *Critique d'art,* ed. C. Pichois, Paris, 1992.

سه مقاله‌ی مهم اسکاروایلد «ناقد در مقام هنرمند»، «De Profundis» و «حقیقت سیماچه‌ها» در مجموعه‌ی زیر آمده است:

O. Wilde, *The Works*, London, 1961.

در مورد آیین «هنر برای هنر» نگاه کنید به:

W. K. Winsatt Jr and C. Brooks, *Literary criticism, A Short History,* London, 1970. Vol. 3, pp 475-498.

۲. درباره‌ی فرمالیست‌های روسی به فارسی

نوشته‌های اندکی در مورد فرمالیست‌ها به زبان فارسی می‌شود یافت. مقاله‌هایی چند از آنان، و یا در مورد کارهایشان منتشر شده، یکی از آن‌ها:

ت. تودورف، «مقدمه‌ای بر فرمالیسم روس»، برگردان ر. سیدحسینی، **سیمرغ**، ۱، تابستان ۱۳۷۳، صص ۸۱-۷۳.

کتاب زیر نیز دربردارنده‌ی مقاله‌هایی از شکلوفسکی است:

ا. فیلد، ***سیری در نقد ادبیات روس***، برگردان ا. یونسی، تهران، ۱۳۶۹.

در دو کتاب زیر فصل‌هایی در مورد فرمالیست‌ها آمده است:

ر. سلدن، **راهنمای نظریه‌ی ادبی**، برگردان ع. مخبر، تهران، ۱۳۷۲، صص ۴۳-۱۳.

ب. احمدی، **ساختار و تاویل متن**، تهران، ۱۳۷۰، ج ۱، صص ۶۴-۳۸.

مجموعه‌ی زیر مقاله‌هایی از یاکوبسن، فالر و لاج را دربر دارد:

ر. یاکوبسن و دیگران، **زبانشناسی و نقد ادبی**، برگردان م. خوزان و ح. پاینده، تهران، ۱۳۶۹.

۳. آثاری از فرمالیست‌های روسی و درباره‌ی آنان به زبان‌های دیگر

در دو دهه‌ی گذشته مجموعه‌های معتبری از آثار فرمالیست‌ها منتشر شده است، یکی از مهمترین آن‌ها برگزیده‌ی زیر است، که یاکوبسن نیز بر آن مقدمه‌ای کوتاه نوشته است:

T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, 1966.

دو برگزیده‌ی معتبر دیگر به زبان انگلیسی منتشر شده است:

L. Matejka and K. Pomprska eds, *Reading in Russian Poetics*, MIT Press, 1975.

L. T. Lemon and M. J. Reis eds, *Russian Formalist Criticism*, Nebraska UP, 1965.

در مورد آثار نویسندگان آیین پراگ نگاه کنید به:

P. Steiner ed, *The Prague School, Selected Writings*, Texas UP, 1986.

کتاب زیر نمایانگر اساس اندیشه‌ی موکاروفسکی است:

J. Mukarovsky, *Structure, Sign and Function*, eds. K. Schelechta dnd P. Steiner, Yale UP, 1978.

برگزیده‌ی زیر از نوشته‌های یاکوبسن در فهم ریشه‌های فکری و نظری فرمالیسم سودمند است:

R. Jakobson, *Question de poétique*, ed T. Todorov, Paris, 1973.

درباره‌ی فرمالیسم روسی کتاب زیر منبع کلاسیک و معتبری است:

V. Erlich, *Russian Formalism: History, Doctrine*, Yale UP, 1981.

کتاب مختصر زیر نیز مفید است:

M. Aucouturier, *Le Formalism Russe*, Paris, 1994.

کتاب زیر به فهم جایگاه فرمالیست‌ها در نقادی ادبی و هنری سده‌ی بیستم یاری می‌کند:

T. Todorov, *Critique de la critique*, Paris, 1984.

۴. درباره‌ی ساختارگرایی

به زبان فارسی منابع زیادی در مورد ساختارگرایی وجود ندارد. به غیر از برگردان کتاب سلدن و نیز کتاب احمدی که در بالا از آن‌ها یاد شد، به منبع زیر رجوع کنید:

ت، ایگلتون، ***پیشدرآمدی بر نظریه‌ی ادبی***، برگردان ع. مخبر، تهران، ۱۳۶۸.

متن اصلی کتاب:

T. Eagleton, *Literary Theory: An Introduction,* Oxford, 1983 (1986).

اما، در زبان‌های انگلیسی و فرانسوی گنجینه‌ی عظیمی از کتاب‌ها و مقاله‌ها در مورد ساختارگرایی یافت می‌شود که کار گزینش را دشوار می‌کند. من اینجا فقط از زاویه‌ی مبحث کلی نظریه‌ی زیبایی‌شناسی شماری از مهمترین منابع را برمی‌شمرم:

شرح تاریخی تکامل ساختارگرایی می‌تواند روشنگر برخی از نکته‌های نظری باشد. در این مورد نگاه کنید به:

F. Dosse, *Histoire du structuralisme,* Paris, 1991-1992, 2 vols.

چند کتاب زیر به درک بنیان نظری زیبایی‌شناسی ساختاری یاری می‌کنند:

نخستین، مجموعه‌ای است که از نوشته‌های خود ساختارگرایان که بیشتر در مورد مسائل اصلی زیبایی‌شناسی ساختاری است:

P. Sollers ed, *Théorie d'ensemble,* Paris, 1968(1980).

کتاب کوچک زیر یکی از ژرف‌ترین پژوهش‌هاست در مورد مساله‌ی مورد بحث ما، و بخشی است از مجموعه‌ی چند کتاب با عنوان مشترک «***ساختارگرایی چیست؟***»:

T. Todorov, *Poétique,* Paris, 1968(1973).

چند کتاب زیر دیدگاهی کلی از تکامل زیبایی‌شناسی ساختاری ایجاد می‌کنند:

R. Scholes, *Structuralism in Literature: An Introduction,* Yale UP, 1974.

J. Culler, *Structuralist Poetics,* London, 1975.

J. Culler, *The Pursuit of Signs,* London, 1981.

T. Hawkes, *Structuralism and Semiotics,* London, 1983 (1992).

J.-M.Adam, *Le récit,* Paris, 1984.

S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction,* London, 1983(1992).

درس شانزدهم

۱. ادراکی تازه از نسبت زبان و ساختار

درس پیش را از این نکته آغاز کردیم که می‌توان در جریان یک ارتباط زیبایی‌شناسانه بر خودِ زیبایی یا بر خودِ اثر هنری تاکید کرد، و به یاری فرمالیست‌های روسی اهمیت کارکرد زیبایی‌شناسانه یا به گفته‌ی یاکوبسن «کارکرد پوئتیک» را شناختیم. این را هم دانستیم که در این مرحله ناگزیر بحث از نشانه‌های اثر پیش می‌آید، یعنی صحبت از تمرکز بر پیام می‌گذرد و بر رمزگان تمرکز می‌یابد، و کارکردی که یاکوبسن آن را «فرازبانی» می‌خواند، مطرح می‌شود. از نظر ساختارگرایان این نکته به معنای استوارشدنِ بحث بر الگوی زبان‌شناسانه است.

هر اثر ادبی از واحدهای زبانی تشکیل شده است، پس تحلیل هنریِ آثار ادبی براساس روش‌ها و نظریه‌های علم زبان‌شناسی آسان‌تر از انجام این کار در مورد آثار هنری دیگر است. شاید به همین دلیل در آثار فرمالیست‌ها، و ساختارگرایان بررسی متون ادبی اعتبار ویژه‌ای داشت، و آنان، به ویژه در کارهای اولیه‌ی خود، بیشتر به این متون می‌پرداختند، ولی نکته به هیچ رو، بدین‌معنا نیست که به هنرهای دیگر توجه نداشتند. برعکس، کارهای زیادی درباره‌ی نقاشی، سینما، معماری، موسیقی و هنرهای دیگر از آن‌ها باقی مانده است. در واقع آنان کارکرد عناصر نشانه‌ای زبان‌شناسی را معیار تحلیل‌های نشانه‌شناسانه قرار دادند و با روش تازه‌ای به بررسی هنرهای غیرادبی، و مباحث زیبایی‌شناسی پرداختند. البته این نسبت میان نشانه‌های زبانی و نشانه‌های غیرزبانی آسان دانسته نشد، و دشواری‌های نظری و مباحثی پایان‌ناپذیر را موجب شد. مثالی روشنگر بحث نشانه‌شناسان در مورد موقعیت اجزاء تصویری در هر فریم فیلم سینمایی است. از نظر کریستین متز هر فریم از فیلم در حکم گزاره‌ای زبان‌شناسانه است، ولی از نظر پیر پائولو پازولینی در حکم واژه است. روشن است که این دو

پیش‌فرض از دو رویکرد متمایز شکل گرفته‌اند و به دو نتیجه‌ی متفاوت نیز منجر می‌شوند. مثال دیگر تفاوت بحث رولان بارت در مورد نسبت زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی، با نظری است که پیش از او سوسور پیش کشیده بود. سوسور معتقد بود که زبان‌شناسی بخشی است از علم کلی نشانه‌شناسی، علمی که در آینده موضوع پژوهش و بررسی قرار خواهد گرفت، و هنوز وسعت آن به دقت قابل پیش‌بینی نیست. در صورتی که بارت سخت معتقد بود که نشانه‌شناسی تابعی است از زبان‌شناسی و گریزی از کاربرد روش‌هایی که در این علم مورد استفاده‌اند، یا در آینده کشف می‌شوند، ندارد. به گمان بارت جدا از این اختلاف نظرها، به طور کلی می‌شود گفت که توجه به شکل اثر هنری، سرانجام راهگشای بررسی نشانه‌شناسانه خواهد شد، و روش این بررسی از راه درک نسبت نشانه‌های زبانی با دیگر نشانه‌ها شکل می‌گیرد.[1]

زبان از نشانه‌ها تشکیل شده است. به همین دلیل زبان‌شناسان جدید همواره با آن دسته از مسائل روبرو می‌شوند که منطق‌دانان گذشته نیز آن‌ها را پیش روی خود می‌یافتند، مسائلی از این دست: چگونه لفظی بر معنایی دلالت می‌کند؟ حدود این دلالت کدامست، و دلالت ضمنی چیست؟ نشانه‌ای صریح از دیدگاه دلالت معنایی چه تفاوتی با مجازی بیانی دارد؟ یکی از ساده‌ترین راه‌ها در این بحث یاد از نشانه‌های زبانی است. ما بنا به قراردادهایی زبانی چیزها را به نامی می‌خوانیم، و می‌دانیم که رابطه‌ای طبیعی یا ماهوی میان نام چیزی و خود آن وجود ندارد. در مورد نشانه‌های زبانی می‌توان آسان وجود قراردادها (و نه علت آن‌ها) را یافت، ولی این کار در مورد نظام‌های نشانه‌شناسانه‌ی دیگر، به سادگی، ممکن نیست. جستارهایی در نقادی هنری که در پی توجه به بحث نشانه‌شناسی شکل گرفته و پیشرفت کردند، همواره متوجه کشف معنای نشانه‌ها بودند و به این اعتبار با معناشناسی پیوند نزدیک یافته بودند. اما همین نکته دنیایشان را کوچک کرد، چون هنر به معنا و دلالت خلاصه نمی‌شود. این نکته را منطق‌دان آمریکایی سده‌ی پیش چارلز سندرس پیرس دانسته بود، و در کارهایش کوشش داشت تا قاعده‌هایی را بیابد که حاکم بر موقعیتی هستند که در آن ما از دلالت معنایی فراتر می‌رویم. اما راهی که او گشود در بهترین حالت ما را دوباره به بحث از زیبایی‌شناسی روشنگری باز می‌گرداند، یعنی سرانجام نکته‌ی اصلی را «ادراک حسی» معرفی می‌کند. نشانه‌شناسان پس از پیرس به دلایل زیادی ناچار شدند که در محدوده‌ی دلالت‌های

1- R. Barthes, *Oeuvre complètes*, vol.1, Paris, 1993, pp 1520-1522.

معنایی باقی بمانند. آنان حتی در مورد هنری چون موسیقی که در آن رویکرد معناشناسانه و بحث از دلالت بی‌فایده است، باز از گستره‌ی دلالت‌ها یاد کردند، اما، فعلاً بهتر است پیش از هر انتقادی به این نکته بپردازیم که نشانه‌شناسی از کدام راه رفته است.

آن زبان‌شناسی که آثارش کمک زیادی به ساختارگرایان کرد، فردینان دو سوسور سوئیسی بود. درس‌های زبان‌شناسی او را شاگردانش پس از مرگ استاد منتشر کردند. شماری از مهمترین مفاهیم زیبایی‌شناسانه‌ای که در ساختارگرایی مطرح شده‌اند، ریشه در همین کتاب سوسور یعنی ***درس‌های زبان‌شناسی همگانی*** دارد. او از زبان چون نظامی زنده و در حال تبدیل مدام بحث کرد، و نشان داد که زبان نباید براساس واحدهای منفرد تشکیل‌دهنده‌اش بررسی شود، بل اساس تحلیل آن فقط می‌تواند بر پایه‌ی مناسبات درونی این واحدها قرار گیرد. کشف بزرگ سوسور این بود که زبان نظامی است به خود متکی که با جهان چیزها تعیین نمی‌شود. اگر معنایی در زبان به واقعیتی مربوط شود، آن واقعیت آوایی و نوشتاری است و نه چیزی دیگر. ما دالی چون «کتاب» را به این دلیل با معنا می‌دانیم که آن را در نظام کلی زبان فارسی جای می‌دهیم. هنگامی که عنصری را در نظام زبان فارسی جای می‌دهیم، در واقع مناسباتی خاص و درونی میان آن عنصر و دیگر واحدها متصور می‌شویم. دالی چون «لتاب» هیچ جایی در این نظام ندارد، چون هیچ نسبتی با دیگر عناصر ندارد. ژاک لاکان طرح این کشف وابستگی عنصری به عناصر دیگر، و وجود نسبت به عنوان پیش‌شرط با معنایی عناصر را مهمترین دستاورد سوسور دانسته است. از سوی دیگر پژوهش زبان، باید براساس روشی «هم‌زمانی» باشد، یعنی موقعیت امروزی نسبت‌ها در نظر گرفته شود و نه موقعیت تاریخی پیدایش و تکوین آن‌ها. زبان فقط در شکلی که ما هم اکنون آن را تجربه می‌کنیم، وجود دارد. به همین دلیل سوسور برخلاف زبان‌شناسی سده‌ی نوزدهم در کارهای خود از روش «درزمانی» یا تاریخی دوری می‌کرد. او زبان را ساختاری خودبسنده می‌شناخت که تبدیل‌هایش به یاری عناصر درونی‌اش، و مهمتر به علت نسبت‌های درونی این عناصر صورت می‌گیرد.

سوسور برخلاف یاکوبسن به کارکرد ادبی یا شاعرانه‌ی زبان نمی‌اندیشید. مساله‌ی او زبان چون واقعیتی اجتماعی و زنده بود. جایی هم که او از کاربرد فردی زبان یاد کرده، نکته‌ی مورد نظرش کاربرد عناصر زبان کلی و مشترک میان همگان توسط یک فرد بوده و نه شکل‌شکنی آن. او از تفاوت میان زبان به معنای ساختاری نهایی، کلی و مطلق (مثلاً زبان فارسی) و گفتار به معنای خاص کاربردی یا شخصی آن (گفتن و نوشتن با زبان

فارسی توسط هر کس، که به هر شکل با این زبان آشناست) آغاز کرد، و نشان داد که آن رشته قاعده‌های تجریدی‌ای که Langue یا زبان خوانده می‌شود (و به عنوان مثال قابل قیاس است با قاعده‌هایی که بازی تنیس را شکل می‌دهند) با کاربرد مشخص زبان یعنی Parole یا گفتار تفاوت دارد (که همچون یک بازی خاصِ واقعیِ تنیس در دنیای راستین است). همانطور که قاعده‌های تنیس مهمتر و فراتر از هر بازی خاص می‌رود، اما فقط در یک بازی مشخص تحقق می‌یابد، گوهر زبان نیز فراتر از هر گفتار فردی می‌رود، اما راهی برای تحقق خود جز در همین گفتار فردی نمی‌یابد. این تمایز هر چند در نگاه نخست ساده و حتی تا حدودی پیش‌پاافتاده می‌نماید، اما در زیبایی‌شناسیِ ساختاری اهمیت زیادی دارد، زیرا نسبت میان قاعده‌های کلی زیبایی‌شناسانه‌ی دوران را با کاربرد شخصی رمزگان روشن می‌کند. در عین حال اعتبار روش‌شناسانه‌ی این تمایز در تدقیق مفهوم تمایز نهفته است. آنچه یک مورد خاص زبانی را «با معنا» می‌کند، نه منش خاص فردی آن بل تفاوت میان کارکرد این مورد با کارکردهای عناصر دیگر است، این نکته هم در مورد واحدهای آوایی زبانی صادق است، و هم در مورد کاربردهای گفتاری (و البته نوشتاری) زبان.[۲]

نکته‌ی مهم دیگر در زبان‌شناسی سوسور، بحث از قاعده‌های قراردادی است. من به این چیزی که روی میز است، می‌گویم کتاب. در سر شما هم با شنیدن این واژه، حتی اگر نتوانید چیزی را که روی میز است ببینید، تصوری از کتاب پیدا می‌شود. اما میان کتابی در دنیای واقعی و واژه‌ی کتاب که من به کار برده‌ام هیچ ارتباط ماهوی وجود ندارد. به جز معدودی الفاظ که مثلاً تقلید آوای موضوعی هستند (چون شُرشُر که تا حدودی تقلید آوای باران است) همانندی‌ای میان لفظ و معنا نمی‌توان یافت. تازه در این موارد هم همانندی در صورتِ گفتاری لفظ است و نه در صورتِ نوشتاری آن. به هر رو، اگر ما فارسی‌زبان‌ها حرف یکدیگر را می‌فهمیم به این دلیل است که بنا به قاعده‌هایی زبان‌شناسانه با هم قرار گذاشته‌ایم (یا به بیان بهتر، قراری را که از پیش گذاشته شده پذیرفته‌ایم) که به این چیز بگوییم کتاب، و به آن چیز بگوییم قلم. یک انگلیسی این دلالت‌ها را درک نمی‌کند، مگر آن که بنا به قراردادهای زبان او بگوییم Book یا Pen. رمزگان زبانی قراردادی هستند، و از این راه به چیزی دلالت دارند. اینجا مساله‌ی مهم «چندمعنایی» پیش می‌آید که درک یکی از معناهای واژه‌ای را در گرو درک معنای واژگان

2- F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1972, pp 30-39.

دیگر یا گزاره، و چه بسا کلِ سخن، می‌کند. دشواری پژوهش ادبی درست از همین‌جا، یعنی از وابستگی معنا به سخن، آغاز می‌شود. ما می‌توانیم بسیاری از دستاوردهای زبان‌شناسی را در بررسی ادبی و هنری به کار گیریم، اما با این کار تمام مساله‌مان حل نمی‌شود. نخست آن‌که شیوه‌های پیچیده‌ای در به‌کارگیری زبان مجازی وجود دارد که به سادگی با قاعده‌های زبانی همخوان نیست، و این نکته در تحلیل شعرهای نمادین کاملاً آشکار می‌شود. دوم آن‌که در بررسی اثری هنری با کاربردهای منحصر به فردی روبرو می‌شویم که به هیچ رو همگانی و قراردادی نیستند، و معمولاً آن‌ها را کاربرد رمزگان شخصی مولف می‌نامند. سوم آن‌که اینجا هم باز سر و کله‌ی همان مشکل قدیمی سهم ناخودآگاه مولف در پدیدآمدن اثر پیدا می‌شود، و همین مشکل از امکان «بحث معناشناسانه‌ی علمی» می‌کاهد، و در مقابلِ خوش‌بینی «علمی» متفکری چون یاکوبسن قدعلم می‌کند. اگر مقاله‌ی مشهور «تحلیل شعر گربه‌های بودلر» را که یاکوبسن همراه با لوی استروس نوشته است، خوانده باشید، البته از شماری نتایج بحث که ریشه در تحلیل زبان‌شناسانه دارند لذت می‌برید.[۳] همانطور که می‌توان گفت کشف پاری معانی در نوشته‌های یاکوبسن درباره‌ی شعرهای هلدرلین بسیار درخشان است. اما پس از خواندن این نوشته‌ها باز احساس می‌کنید که چیزی کم است، حرف‌هایی ناگفته مانده، و همچنان معناهایی پس از این تحلیل‌های زبانی، آوایی، و حتی سبک‌شناسانه پنهان مانده و دانسته نشده‌اند. تازه، کار تحلیل ساختاری متون ادبی معمولاً آسان‌تر است تا بررسی ساختارگرایانه‌ی قطعه‌ای موسیقی یا سکانسی از فیلمی سینمایی.

نقد به زبان‌شناسی سوسور امر تازه‌ای نیست، و صرفاً شامل کاربرد روش‌های زبانشناسانه‌ی او در گستره‌ی نقادی و تحلیل ادبی و هنری نیز نمی‌شود. در دهه‌ی ۱۹۳۰ ناقد روسی میخاییل باختین با همکاری چند تن از یاران همفکرش بنیان نقدی بر زبان‌شناسی سوسور را ریخت که در کتابی با عنوان ***مارکسیسم و زبان‌شناسی*** به نام و. ولوشینوف منتشر شد.[۴] به گمان باختین فرض نخستین زبان‌شناسی این حقیقت است که زبان پیش از هر چیز محصولی است اجتماعی. این نکته مورد قبول سوسور نیز هست، اما او از این نکته هیچ نتیجه‌ای به دست نیاورده، بل روش بررسی خود را به شکلی

3- R. Jacobson, *Question de poétique*, Paris, 1973, pp 401-419.

4- M. Bakhtin (V. N. volochinov), *Le marxism et la philosophie du langage*, tra. M. Yaguello. Paris, 1987.

تجریدی دور از واقعیت زندگی هرروزه بنیان ریخته، و از مورد فرضی گفتار آغاز کرده است. گفتار فقط به عنوان لحظه‌ای از یک سخن معنا دارد، و باید بدان همچون پراکسیسی اجتماعی دقت شود، و نه گسسته از زندگی و چون موجودیتی خیالی و تجریدی. اساس این نقادی در آثار جامعه‌شناس فرانسوی پیر بوردیو نیز تکرار شده است. بوردیو به ویژه در کتابش ***آنچه گفتار می‌خواهد بگوید*** نشان می‌دهد که منش تجریدی بحث سوسور و کسانی که کار او را در زمینه‌های علوم انسانی و هنر دنبال می‌کنند، در تناقض با این حقیقت قرار می‌گیرد که زبان منش اجتماعی دارد، و همانطور که خود سوسور هم یک بار گفته بود زبان «گنجینه‌ای» است که تمامی افراد یک جامعه در آن سهیم هستند، اما نکته‌ی مرکزی فهم راه‌های خاص و مشخصی است که در آن‌ها کنش‌های زبانی تولید، پرورده، و مفصل‌بندی می‌شوند.[5] این مفصل‌بندی از شکل‌های قدرت موجود، و از نابرابری اجتماعی جدا نیست. هنگامی که سوسور از گفتار یاد می‌کند، تازه باید به بحث از روش‌های خاصی وارد شود که در آن‌ها افراد به عنوان اعضاء جامعه، درگیر مناسبات اجتماعی و طبقاتی خاص، ناگزیر از کاربرد شماری قاعده‌های گفتاری می‌شوند، و حق کاربرد شماری دیگر از قاعده‌ها را نمی‌یابند، اما این درست همان چیزی است که از دیدرس سوسور دور مانده است. اساساً یک جامعه‌ی زبانی یکدست و یک شکل وجود ندارد، و این چیزی است که فقط در فرض و در خیال سوسور (و بعدها در خیالِ چامسکی) وجود دارد. تفاوت میان توانش و کنش زبانی که چامسکی پیش کشیده نیز فقط با فرض یک گوینده‌ی آرمانی مطرح می‌شود. اما گوینده‌ی آرمانی چیزی بیش از یک فرض نیست، و هرگز در عالم واقع وجود ندارد. همواره زبانی چون زبان مسلط پدید می‌آید، و زبان‌هایی، یا عناصری زبانی، تابع آن قرار می‌گیرند. زبان رسمی و مسلط، اما، یگانه شکل موجود نیست. در واقع کلید کشف دشواری‌ها در فهم تبدیل‌های عناصر زبانی است، و آن هم تا حدودی به یاری مفهوم سخن دانسته می‌شود. پس بوردیو با هر شکل تحلیل ساختاری و نشانه‌شناسانه که اساساً «درونی» باشد مخالف است، یعنی نمی‌پذیرد که بتوان متنی را یکسر گسسته از موقعیت‌های تاریخی و اجتماعی بررسی کرد. هر متن، درست همچون هر گفتار زاده‌ی مناسبات سیاسی، اجتماعی است، و با محدود شدن بحث در گره بررسی قاعده‌های تجریدی‌ای که ما خود به متن نسبت می‌دهیم، دانسته نمی‌شود.

5- P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, 1987.

اما اجازه بدهید اینجا به جای بررسی دقیق‌تر گفته‌های انتقادی، بازگردیم به امکاناتی که زبان‌شناسی سوسور در راه پیشرفت بررسی ادبی می‌گشاید. سوسور نشان داد که هر زبان از هم‌نشینی واحدهای زبان‌شناسانه شکل می‌گیرد، یعنی عناصر هر زبان به قاعده‌های مشخصی کنار هم قرار می‌گیرند، مثلاً هم‌نشینی آواهایی خاص واژه‌ای را می‌سازد، و یا هم‌نشینی واژگان سازنده‌ی گزاره‌هاست. اما این یگانه خاصیت واحدهای زبانی نیست. آن‌ها می‌توانند باز بنا به قاعده‌های مشخص هر زبان جانشین یکدیگر شوند. به دلیل همین منش جانشینی است که براساس ساختاری مشخص و معلوم، واژگان یا گزاره‌های بسیاری پدید می‌آیند. یاکوبسن براساس همین تمایز منش هم‌نشینی و منش جانشینی عناصر زبانی، از کارکردهای مجازی زبان نیز یاد کرد. او کشف کرد که یکی از مهمترین مجازهای بیانی که در سخن ادبی و شعرْ نقش زیادی دارد، یعنی استعاره، استوار است به شباهت عناصر، و از این رهگذر به قاعده‌های جانشینی مربوط می‌شود، اما مجاز بیان مهم دیگر یعنی مجاز مرسل استوار است به ترکیب عناصر زبانی، و از این مسیر به قاعده‌های هم‌نشینی زبانی مربوط می‌شود. استعاره امکان معرفی دالی را به جای دال دیگر چنان پیش می‌کشد که همان معنای مورد نظر به دست آید، مثلاً تشبیه کسی به روباه از راه همانند دانستن نیروی هوش او به زیرکی روباه در واقع استوار است به قاعده یا توان جانشینی زبان. اما در مجاز مرسل اساس کار بیان موقعیت یا منش یک عنصر جزیی به جای عنصر کلی است، همچون گفتن «کاخ سفید هنوز در این مورد موضع خود را اعلام نکرده است»، که یعنی هنوز سیاست دولت ایالات متحده اعلام نشده است. یاکوبسن که در پی کشف انواع ناهنجاری‌های گفتاری بود، این دو مورد متمایز را در مقاله‌ی مهمی در مورد زبان‌پریشی به کار گرفت و نشان داد که آن دسته از زبان‌پریشانی که توانایی درک و کاربرد ترکیب عناصر زبانی را ندارند، قادر به ایجاد هم‌نشینی میان عناصر نیستند، و دسته‌ی دیگر از زبان‌پریشان که نمی‌توانند شباهت‌های عناصر زبانی را درک کنند توانایی درک و کاربرد عناصر جانشین یکدیگر را ندارند. و چون این تمایز در مورد مجازهای بیان به کار می‌رود، در سخن هنری مورد استفاده‌ی فراوانی می‌یابد.[۶] به نظر یاکوبسن هنرهایی استوار به استعاره‌اند، و شماری متکی به مجاز مرسل. می‌توان در عناصر هر هنر نیز تعلق به یکی از این دو را یافت که چه بسا با اساس تعلق آن هنر به مجاز بیانی خاص خوانا نباشد، سینما هنری است استوار به مجاز

6- R. Jacobson, *Essais de linguistiqe générale,* Paris, 1981, pp 43-67.

مرسل، اما اصل تدوین نماها و سکانس‌ها در آن متکی است به استعاره.

جالب است که بدانید زیگموند فروید در تاویل رویاها از دو گونه‌ی بنیادین زندگی ناخودآگاهانه یاد کرده است: نخستین را «به‌هم فشردگی» (Condensation) و دومی را «جابجایی» (Displacement) نامیده است. در به هم فشردگی، معناهای متعدد در یک دال گرد هم می‌آیند. ولی در جابجایی یک دال برانگیزاننده‌ی اضطراب با دال دیگری که کمتر خطرناک می‌نماید، جایگزین می‌شود. ژاک لاکان نشان داده که این تمایز فرویدی به آسانی با تحلیل و مفاهیم زبان‌شناسانه همراه می‌شود. به هم فشردگی با گزینش و جانشینی، و جابجایی با شباهت و هم‌نشینی همانندند. نخستین با بیان استعاری، و دومی با بیان مجازی نزدیکند.[7] لاکان این بحث را پیش برد و نتیجه گرفت که در استعاره ما شاهد نسبت سوژه با زبان هستیم، در حالیکه در مجاز مرسل نسبت زبان با ابژه روشن می‌شود. هنگامی که در گفتار یا در سخنی می‌گوییم «من»، در واقع یک من فرضی می‌سازیم که موجودی است ناکامل و از «من» دیگری خبر می‌دهد، یا به جای او معرفی می‌شود که او هم ناکامل است. اینجا در گستره‌ی استعاره جای داریم. جانشینی بیان فاصله‌ی گوینده است با زبان و از این راه با خودش. اما وقتی در گستره‌ی مجاز مرسل جای می‌گیریم، فاصله‌ی ما با دنیای ابژه‌ها آشکار می‌شود. هر اشاره و کنایه‌ای به جهان، اشارتی است به چیزی جزیی، که خود را به جای چیزی کلی معرفی می‌کند. هر ابژه از دیدگاهی خاص دیده می‌شود، و هیچ نمادی بیان تمامیت آن نمی‌تواند باشد. پس هر کنش زبانی ناممکن بودن درک تمامیت را همراه دارد.

می‌توان مثال‌های ساده‌تری نیز در مورد گسترش بحث از تفاوت محورهای هم‌نشینی و جانشینی زبان در گستره‌های زندگی هرروزه آورد. در شماری از آثار دوره‌ی نخست کار فکری رولان بارت مثال‌هایی در این مورد یافتنی است. او براساس مباحث سوسور نظام‌های «کدگذاری» در زندگی مدرن را کشف کرد، از لباس پوشیدن تا غذا خوردن، از سینما تا آگهی‌های تبلیغاتی. به عنوان مثال به «منوی» یک رستوران دقت کنید. عنوان غذاها از نظر محور جانشینی براساس همانندی‌های خود نظم می‌یابند، و از نظر محور هم‌نشینی براساس نظم پیاپی در کنش غذا خوردن. اگر به منو عمودی بنگریم، با نظم هم‌نشینی روبرو می‌شویم: نخست سوپ، سپس سالاد یا پیش غذا، بعد غذای اصلی و سرانجام دسر. اما اگر به منو به گونه‌ای افقی بنگریم امکان جانشینی هر غذا را می‌یابیم،

7- J. Lacan, *Écrits,* Paris, 1971, vol. 2, p 249ff.

یعنی میان سوپ، پیش‌غذا، غذای اصلی، سالاد، و نوشیدنی امکان گزینش داریم. همین موقعیت نشانه‌شناسانه که با روش زبان‌شناسی دانسته می‌شود، در بسیاری از پدیده‌های پیچیده‌تر زندگی اجتماعی نیز یافتنی است و بررسی متکی به چنین روشی نتایج مهمی در پی خواهد آورد. خود بارت براساس تمایز میان «زبانِ پوشاک» و «گفتار» آن، یعنی با توجه به تفاوتی که میان قاعده‌های مُد لباس و شیوه‌ی شخصی برگزینی عناصری از این نظام در زندگی هرروزه‌ی هرکس وجود دارد، به نتایج جالبی رسید، و آن‌ها را در کتابش **نظام رسم پوشاک** بیان کرد. دقت به روش‌های زبان‌شناسی بارت را خاصه در طرح مسائل هنری به نتایج مهمی رساند. او خود مقاله‌ی نسبتاً طولانی‌ای در این مورد نوشت، با عنوان «درآمدی به بررسی ساختاری داستان‌ها»، که مهمترین موارد استفاده از روش‌های زبان‌شناسی در تحلیل ادبی و هنری در آن توضیح داده شده.

۲. مفهوم ساختار نهایی

لوی استروس در مقاله‌ی مهمی با عنوان «تحلیل ساختاری در زبان‌شناسی و در انسان‌شناسی» که در مجلد نخست کتاب ***انسانشناسی ساختگرا*** چاپ شده، می‌نویسد که در بررسی مناسبات ساختاری چهار نکته‌ی مهم مطرح می‌شوند.[8] پیش از شرح این نکته‌ها باید بگویم که از نظر لوی استروس تعریف ساختار همان است که ژان پیاژه، پس از او و تا حدودی متاثر از کار او ارائه کرده است. تعریفی که ما در درس گذشته از آن بحث کردیم و دیدیم که در شناخت ساختار این نکته‌ها را مهم دانسته است: ساختار کلی است که اجزاء آن زندگی مستقلی ندارند، واقعیتی پویاست که شکلش دگرگون می‌شود، و خود شکل و قانون این دگرگونی‌اش را موجب می‌شود. با توجه به این اصول، اکنون می‌توانیم چهار نکته‌ی مورد نظر لوی استروس را به بحث گذاریم: ۱) قوانین آگاهانه‌ای که در یک مجموعه مناسبات ساختاری یافتنی است، می‌توانند به فرض‌هایی ناخودآگاه تحویل شوند ۲) در ساختار هیچ واحدی بدون مورد متقابلش مطرح نمی‌شود، یعنی هر واحد براساس تقابل‌های دوتایی وجود دارد و شناخته می‌شود ۳) هر نظام، و هر ساختار، فراتر از پیکربندی عوامل تشکیل‌دهنده‌ی خود وجود دارد، و کارکردش از مناسبات درونی عناصرش دانسته می‌شود ۴) قوانین کلی (مثلاً قوانین دگرگونی‌های ساختاری) فقط با در نظر گرفتن توامان هر سه مورد بالا قابل فهم است. از این روست که

8- C. Lévi-strauss, *Anthropologie structurale,* Paris, 1958, pp 30-51.

در پیشگفتار مجلد نخست کتاب لوی استروس ***منطق اساطیر*** می‌خوانیم که معنای اسطوره نه از واحدهای شکل‌دهنده‌اش، بل از دقت به نسبت میان واحدها دانسته می‌شود.[9] و این واحدها را فقط می‌توان در مجموعه‌ی تقابل‌های دوتایی یافت. اما نباید از این اشارات به ساختار اسطوره چنین نتیجه گرفت که اسطوره‌ها نظام‌های منطقی، به سامان و نیت‌مندی هستند، که در پی اهدافی یکسر آشکار بر پدیدآورندگانشان ساخته شده‌اند. بحث لوی استروس که اندیشه‌ی اسطوره‌ای را با «قطعه‌بندی» یا به قول خودش bricolage قیاس کرده، نشان می‌دهد که چنان نظم آگاهانه‌ای در میان نیست. همانطور که از قطعه‌های فراوانی که بی‌حساب و کتاب درهم ریخته‌اند نمی‌توان توقع بیان نیتی آگاهانه داشت، اما کاملاً امکان دارد که نسبت‌هایی منطقی میان عناصرش یافت، اسطوره نیز همچون ذهن انسان آفریننده‌اش (که بنا به برداشت‌هایی نادرست انسان ابتدایی خوانده شده) پیش از آن که بیان مقصودی آگاهانه باشد، نمایانگر قانون‌های تبدیل و از این شکل به آن شکل شدگی است، یعنی دقت بدان نظم تبدیل دلالت‌هایی به دلالت‌های دیگر را آشکار می‌کند.

مهمترین اصول نظریات لوی استروس در مورد هنر به زبانی ساده در کتابی آمده که محصول گفتگوی اوست با ژرژ شاربونیه، و خوشبختانه با عنوان ***مردم‌شناسی و هنر*** به زبان فارسی ترجمه و منتشر شده است.[10] در فصلی از این کتاب با عنوان «هنر به منزله‌ی دستگاهی از نشانه‌ها» می‌خوانیم که هنر در میانراه زبان و ابژه‌ها قرار دارد. نه مثل زبان یکسر از ابژه‌ها گسسته است، و نه صرفاً بیان یا بازسازی تاب آن‌هاست.[11] اما از این نسبت زبان با هنر، یا از این تعریف که هنر نیز چون زبان دستگاهی از نشانه‌هاست نباید به این نکته باور آورد که هنر لزوماً دارای پیامی است. این را هم نباید فراموش کرد که هنر به هر حال با دنیای چیزها ارتباط دارد و نظامی نیست که خود مرجع خویش باشد. لوی استروس بنیان روش ساختاری تحلیل متن را محکم کرد، و بی‌هیچ گزافه‌گویی، بدون کارهای او ساختارگرایی نمی‌توانست موقعیتی را بیابد که خاصه در دهه‌ی ۱۹۶۰ آن را بدل به «آیین مسلط در بررسی هنری» کرد.

یکی از مهمترین دستاوردهای ساختارگرایان، معناشناسیِ ساختاری آلژیرداس

9- C. Lévi-strauss, *Le cru et le cuit,* Paris, 1964, p 24.

۱۰- ک. لوی استروس، ژ. شاربونیه، ***مردم‌شناسی و هنر***، برگردان ح. معصومی همدانی، تهران، ۱۳۷۲.

۱۱- **پیشین**، صص ۹۶-۹۵.

ژولین گرماس است. او از مفهوم تقابل‌های دوتایی در زبان‌شناسی استفاده کرد، و پایه‌ی تازه‌ای برای درک ساختار نهایی روایت ریخت. به نظر او ساختار بنیادین زبان انسان شکل‌دهنده‌ی ساختار نهایی روایت‌هایی است که او می‌سازد. هر چقدر هم که این داستان‌ها در سطح با یکدیگر تفاوت داشته باشند، یک تحلیل دقیق ساختاری می‌تواند نشان دهد که آن‌ها از یک «دستورزبان» مشترک پدید آمده‌اند. در واقع معنا پیش از ساختار وجود ندارد، بل از مجموعه‌ی گزاره‌ها، یعنی از هم‌نشینی آن‌هاست که معنا «مفصل‌بندی» می‌شود.[12] گرماس می‌نویسد که محتوای کنش‌های ما دگرگون شدنی است، کنشگرها نیز تفاوت می‌کنند، اما آنچه تغییر نمی‌کند ساختارنهایی است. همانطور که کاربردهای زبانی در «گفتار» کاربرندگان زبان، یعنی کنشگرهای متفاوت، سرانجام اصلِ وجود یک «زبان» نهایی و تجریدی را ثابت می‌کند. کنشگرها در هر روایت بنا به کارکرد خود، یعنی براساس قانونِ شکل کار می‌کنند و نه بر پایه‌ی قانونِ محتوا. از این رو گرماس اصطلاح Actant را ساخت و به کار برد، و از واژه‌ی آشنای Acteur سود نجست، زیرا می‌خواست اهمیت کارکرد یا نقش ویژه‌ی کنشگر را مشخص کند. در یک داستان دو شخصیت متفاوت می‌توانند نقش ویژه‌ی یکسانی، نسبت به کنشگر دیگر داشته باشند. و در مواردی یک شخصیت نقش ویژه‌های متفاوتی را به عهده می‌گیرد. گرماس شش کنشگر اصلی روایت را چنین معرفی کرده است: فرستنده، گیرنده، یاری‌دهنده، مخالف، سوژه یا قهرمان، ابژه یا هدف.

پیش از گرماس در روزگار فرمالیست‌های روسی (و تا حدودی متاثر از کارهای آنان) ولادیمیر پروپ در کتاب ***ریخت‌شناسی روایت***[13] بحثی را در این زمینه آغاز کرده بود. پروپ با بررسی حکایت‌های فولکلوریک و قصه‌های کودکان روسی روشی را بنیان نهاد که به نام ریخت‌شناسی یا مورفولوژی مشهور شده، و این عنوان را نیز از پژوهش‌ها و عنوانِ کتاب گوته درباره‌ی گیاه‌شناسی وام گرفته بود. پروپ از کنش یک شخصیت داستان براساس رابطه و اهمیتی که در برابر کنش‌های دیگر شخصیت‌ها می‌یابد، بحث کرد، و بعد هفت گستره‌ی اصلی در حکایت‌ها را برشمرد: ۱) قهرمان یا دلاوری که جستجوگر است، و معمولاً به نتیجه‌ی دلخواهش می‌رسد ۲) شاهدخت یا کسی که قهرمان در جستجوی اوست ۳) بخشنده یا پیشگو، که گاه قهرمان را می آزماید، و معمولاً

12- A. G. Greimas, *Du sens, Essais sémiotiques,* Paris, 1970, pp 157-185.

13- V. Propp, *Morphologie du conte,* tra T. Todorov, M. Derrida, C. Kahn, Paris, 1973.

یاور اوست ۴) کسی که همواره یاور و همراه قهرمان است ۵) فرستنده، یا کسی که قهرمان را به ماموریتی می‌فرستد ۶) بدکار و شریر که دشمن قهرمان است و می‌کوشد تا مانع از موفقیت او شود ۷) قهرمان دروغین یا شیادی که خودش را به عنوان قهرمان جا می‌زند. امکان دارد که گاه شخصیتی بیش از یک کارکرد بیابد، مثلاً فرستنده یاور قهرمان هم باشد، یا شرور قهرمان دروغین نیز باشد. این نیز ممکن است که چند نفر یک کارکرد بیابند، مثلاً یاور قهرمان بیش از یک فرد باشد. اکنون، به عنوان مثال، حکایت مشهور کودکان «کوچولوی شنل قرمزی» رابا الگوی پروپ قیاس کنیم: شنل قرمزی قهرمان است. مادرش که او را به نزد مادربزرگ می‌فرستد، فرستنده است. هیزم‌شکن هم یاور قهرمان است و هم پیشگو. مادربزرگ زن نیکوکار است (هدف یا ابژه از نظر گرماس). گرگ هم بدکار شریر است، و هم قهرمان دروغین، چراکه نخست خود را به جای شنل‌قرمزی به مادربزرگ معرفی می‌کند، و بعد هم خود را به عنوان مادربزرگ به شنل‌قرمزی معرفی می‌کند. از نظر پروپ چهار قانون کلی روایت عبارتند از: ۱) عناصر ثابت و دائمی حکایت را نقش ویژه‌ها تشکیل می‌دهند، این کارکردها جدا از اینکه به کدام شخصیت تعلق دارند و چگونه شکل می‌گیرند بنیان سازنده‌ی حکایت محسوب می‌شوند ۲) تعداد کارکردها همواره محدود و در حکایت‌های مورد نظر پروپ سی و یک است ۳) جایگزینی و توالی کارکردها همواره یکسان است ۴) تمام حکایت‌ها از دیدگاه ساختاری به ساختی نهایی وابسته‌اند.

گرماس بی‌شک از نوشته‌های پروپ بیشترین سود را برد، اما رویکرد او به این آثار خالی از انتقاد هم نبود. او در حالیکه همچون پروپ در پی دستور زبان روایت بود، داستان را همچون ساختاری معناشناسانه در نظر گرفت، و پیچیدگی‌های درهم‌شدن کارکردها را برشمرد. همین ریزنگاری‌ها راه را بر دو پژوهشگر دیگر یعنی کلود برمون و تزوتان تودورف گشود تا دستور زبان روایت را دقیق‌تر بیان کنند. تودورف نیز چون گرماس از مفهوم بسیار کلی‌ای آغاز کرد، این که بنیان تجربیِ همگانه‌ای وجود دارد که فراتر از حدود هر زبان و حتی هر نظام دلالت‌گونه‌ی خاص می‌رود، و تمام آن‌ها را از سرچشمه‌ی یک دستور زبان یکه و نهایی توجیه می‌کند. البته زبان نخستین نظام دلالت‌گونه است، و هنر همچون نظام دلالت‌گونه‌ی دیگر در نهایت به یاری زبان شناخته می‌شود، اما به سهم خود می‌تواند به فهم آن «دستور زبان کلی و نهایی» یاری کند. ادبیات، از آنجا که شکلی از هنر است که با ماده‌ی زبان ساخته می‌شود، نقش مهمی به عهده دارد، تا آنجا که به ما امکان می‌دهد تا پاری از مشخصه‌های زبان را بازشناسیم.

پژوهش تودورف در مورد داستان‌های *دکامرون* بوکاچیو جالب توجه است، زیرا به جای این که همچون کارهای گرماس متمرکز بر جنبه‌ی معناشناسانه باشد، به دو جنبه‌ی مهم دیگر نیز پرداخته است: یک سویه‌ی نحوی، یعنی شیوه‌ی هم‌نشینی واحدهای ساختاری گوناگون داستان‌های بوکاچیو، و دیگر سویه‌ی واژگانی و کلامی، یعنی نحوه‌ی کاربرد واژگان و جمله‌ها در داستان که در واقع شکل مشخص و موجود زبانی داستان‌هاست. در این میان تاکید تودورف بیشتر بر جنبه‌ی نحوی است، و کمتر به معناشناسی روایت کار دارد.

در کارهای روایت‌شناسی تودورف و گرماس، که در واقع مکمل یکدیگرند، ناگزیر چندان به نقش مجازهای بیان توجه نشده است. این کار به عهده‌ی ژرار ژنت گذاشته شد تا به یاری بحث آغازین یاکوبسن به تحلیل مجازهای بیان بپردازد. او که خود از کوشندگان جدی در شناساندن نظریه‌ی بیان کلاسیک بود، و متنی دقیق از کتاب *مجازهای بیان* پیر فونتانیه نیز را نیز ویراستاری کرده و به چاپ رسانده بود، بخش مهمی از کارهایش را به پژوهش این مجازها اختصاص داد. کار ژنت در مورد رمان *در جستجوی زمان از دست‌رفته‌ی* مارسل پروست مهمترین کامی است که تاکُنون در زمینه‌ی تحلیل ساختاری مجازهای بیان برداشته شده است. از سوی دیگر همزمان با ژنت، ژولیا کریستوا در مورد مجازهای بیان در زبان شاعرانه‌ی شعر مدرن فرانسوی تحقیق کرد، و نتیجه‌ی پژوهش‌های خود را در کتابی با عنوان *انقلاب زبان شاعرانه* منتشر کرد. کارهای کریستوا از یک نظر بسیار مهم است، زیرا او نشان داد که محدودیت سخن ساختارگرا کجاست. او بی‌آنکه خود را بیرون از مرزهای این سخن قرار دهد، تلاش کرد تا از انواع دیگر سخن‌های ادبی یاری گیرد، تا بتواند مواردی را روشن کند که ساختارگرایی از آن‌ها پیش‌تر نمی‌رود. یکی از مفاهیمی که او به کار برد و تا حدودی ریشه در کارهای میخاییل باختین داشت مفهوم «بینامتنی» بود. بنا به این مفهوم نسبتی میان متون گوناگون و متعلق به دوره‌های متفاوت، برقرار می‌شود که یا زاده‌ی نیت آگاهانه‌ی مولف است، یا بدون اراده و خواست و آگاهی مولف پدید می‌آید. گاه نیز نسبت بینامتنی چندان ارتباطی به مولف یک متن ندارد، بل خواننده یا مخاطب متن آن را می‌آفرینند. در نمایش‌های چخوف اشاره‌ای صریح به نمایش *یک ماه در روستا* نوشته‌ی تورگنیف نیامده است، اما یافتن نسبت بینامتنی آن‌ها هیچ دشوار نیست. همان محیط اشرافیت زوال‌یافته، و مالکان تازه‌پا، همان فضای غریب روستایی، با آرامش طبیعی و ناآرامی انسانی، همان هراس از ویرانی محیط زیست، همان نمادگرایی، و اهمیت درختان، و دریاچه، *یک ماه در روستا* را

به ***مرغ دریایی***، ***دائی وانیا***، ***سه خواهر*** و ***باغ آلبالو*** نزدیک می‌کند. میان شخصیت‌های بی‌خیال، تنبل و دلمرده و بی‌تصمیم چخوف و ابلومف نیز همانندی بسیار است، و باز میان زیبایی زنانه‌ی ویرانگر نمایش‌های چخوف و مورد مشابه آن در رمان‌های داستایفسکی. زیبایی «فاجعه‌بار» یلنای ***دایی وانیا*** بیشترین همانندی را با زنان داستایفسکی دارد، و از سوی دیگر یلنا همچون هم‌نام خود هلن نزاعی را موجب می‌شود، که این بار البته عشق در آن سهمی ندارد. کشف رازهای بینامتنی می‌تواند از جذاب‌ترین سرفصل‌های نقادی ادبی باشد. این نکته در سال‌های بعد از سوی خود کریستوا، ژرار ژنت و با روشی دیگر از سوی ناقد آمریکایی هارولد بلوم دنبال شد و به نتایج مهم و قابل‌توجهی رسید. بلوم در کتاب مشهورش ***دلهره‌ی تاثیرپذیری*** نشان داد که اساساً شعر استوار به نسبت‌های بینامتنی قابل شناخت و بررسی است.

اکنون بار دیگر به روزگار آغاز پیدایش تحلیل ساختاری بازگردیم. زمانی که پروپ هنوز وسوسه‌ی یافتن ساختار نهایی روایت را در سر داشت. در آن سال‌ها پژوهشگری، مستقل از پروپ و بی‌خبر از کار او، به بررسی شکل‌های ساده‌ی ادبی پرداخت. این پژوهشگر آندره یولس نام داشت و اهل هلند بود. او عمری را به تحقیق در مورد شکل‌های ساده‌ی داستانی و روایی گذراند، و محصول کارش را در کتابی کم‌حجم، اما بسیار مهم با عنوان ***شکل‌های ساده*** منتشر کرد. یولس با دقتی ستودنی انواع شکل‌های ساده‌ی ادبی (که خود آن‌ها را در ۹۹ دسته جای داد) برشمرد: داستان‌های مقدس، داستان‌های پهلوانی، اسطوره، چیستان، کلام نغز، مَثَل، گزارش، حکایت (که در آن قصه‌های کودکان را نیز جای داده بود) و لطیفه.[۱۴] هنگامی که این تلاش‌های روشنفکران نیمه‌ی نخست سده را به یاد می‌آوریم که برای بررسی و دسته‌بندی روایت‌های گوناگون و درک شکل‌های ساده‌ی ادبی و راهیابی به ساختار نهایی روایت انجام گرفتند، آنگاه متوجه می‌شویم که این شور یافتن ساختار نهایی صرفاً نتیجه‌ی توجه به زبان پیام زیبایی‌شناسانه نبوده، و به راستی ریشه در برداشتی پوزیتیویستی و علم‌باور داشته، برداشتی که می‌خواهد و می‌کوشد تا برای هر پرسش یک پاسخ نهایی و به یقین درست ارائه کند. یاکوبسن هم که از «علم ادبی» حرف می‌زد، دربند این برداشت مانده بود، و علت این امر هم درگیری او بود با علم نوظهور زبان‌شناسی. اما نباید از یاد برد که همین اصرار به یافتن ساختار نهایی موجب پیدایی دیدی کلی و جهانشمول نیز شد، و این

14- A. Jolles, *Formes simples,* tra. A. M. Buguet, Paris, 1972.

دیدگاه نتایج مثبتی نیز به همراه داشت. مثلاً همین مفهوم ساختار نهایی روایت ما را به قلمرو پیش‌تر نشناخته‌ای راهنمایی کرده است. به یاری همین مفهوم، مباحث زیبایی‌شناسی مرز هنر جدی، مورد قبول و به اصطلاح «محترم» را پشت سر گذاشت، و از شکل‌هایی بحث کرد که گذشتگان (جز در مواردی استثنایی) بیشتر با بی‌اعتنایی از آن‌ها چشم پوشیده بودند. گستره‌ی زیبایی‌شناسی امروز بارها وسیعتر از زیبایی‌شناسی سده‌ی روشنگری است که به یک معنا بنیان‌کار پژوهش و نقادی را در سده‌ی نوزدهم، و حتی در فلسفه‌ی هنر رسمی و دانشگاهی سده‌ی ما ریخته بود. هنوز هم اگر شما به استادی که در آن محیط فکری و آکادمیک بار آمده بگویید که یک نمایش مُد لباس می‌تواند به عنوان اثری هنری مورد توجه قرار گیرد، و در مقام کاری نمایشی شکل دیگری از کنش هنری‌ای محسوب شود که مکبث و ادیپ‌شاه نیز در آن جای دارند، شما را دیوانه می‌پندارد.

پیش از آنکه بحث از نشانه‌ها را کوتاه کنم، بد نیست که به سرچشمه‌ی نشانه‌شناسی بازگردیم، و از زبان یکی از پایه‌گذارانش انواع نشانه‌ها را بشناسیم. حدود یک سده‌ی پیش چارلز سندرس پیرس در این مورد نظریه‌ای ارائه کرد که هنوز معتبر است. او نشانه‌ها را به سه دسته‌ی شمایلی، نمایه‌ای و نمادین تقسیم کرد.[15] نشانه‌های شمایلی آن‌هایند که براساس شباهت با موضوع شکل گرفته باشند، مثل یک عکس، یا پرده‌ای نقاشی ناتورآلیستی، و به یک معنا ماکت بناها، مدل‌ها و حتی نقشه‌ها. شماری از نشانه‌شناسان دیاگرام را نیز نشانه‌ای شمایلی می‌شناسند، چراکه مناسبات میان اجزاء را براساس شباهت ترسیم می‌کند. دسته‌ی دوم نشانه‌های نمایه‌ای هستند که براساس نسبتی درونی (و بیشتر علت و معلولی) با موضوع شکل می‌گیرند. ساعت نشانه‌ای است از زمان، و دود نشانه‌ای است از آتش. بسیاری از علائم پزشکی نشانه‌های نمایه‌ای هستند. اما دسته‌ی سوم بیشترین نشانه‌هایند، و براساس قراردادی با موضوع نسبت می‌یابند. نشانه‌های زبانی، نُت‌های موسیقی، رنگ‌های چراغ راهنما، لباس مشکی به علامت عزاداری، بسیاری از اداها و شکلک‌های صورت و بدن، و در واقع بخش اصلی نشانه‌ها، نمادین هستند. در سخن هنری این نشانه‌ها بسیار اهمیت دارند، و یکی از دلایلی که نشانه‌شناسان در مورد اهمیت آشنایی با زبان‌شناسی در بررسی هنری ارائه می‌کنند از اینجا می‌آید. آنان کشف رازهای نشانه‌های نمادین را از راه دقت به

15- C. S. Peirce, *Écrits sur le signe,* tra. G. Deledalle, Paris, 1978, pp 139-153, 233-239.

متداول‌ترین انواع این نشانه‌ها، یعنی نشانه‌های زبانی، پیشنهاد می‌کنند. اینجا به اشاره‌ای بگویم که هنوز میان نشانه‌شناسان بحثی هست که آیا یک عکس نشانه‌ای شمایلی است یا نمایه‌ای، و اومبرتو اکو از این نظر دفاع کرده که عکس از نشانه‌های شمایلی نیست، و اساساً مفهوم شباهت در حد نشانه‌های دیداری استوار است به قراردادهایی نشانه‌شناسانه. به تازگی پژوهشگران گروه مو پیشنهاد کرده‌اند که میان نشانه‌های شمایلی و نشانه‌های پلاستیک تفاوت قائل شویم.[۱۶]

تقسیم‌بندی پیرس از نشانه‌ها منحصر به تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ی بالا نمی‌شود، اما این مهمترین نمونه در دسته‌بندی‌هایی است که او از نشانه‌ها ارائه کرد. به گمان بسیاری از ناقدان ادای سهم اصلی پیرس به نشانه‌شناسی پیش کشیدن نکته‌ای خاص است که در واقع به بنیان نظریه‌ی پسا ساختارگرایان در مورد نابسندگی روش‌های معناشناسانه در بحث از نشانه‌ها شکل داده است. پیرس حدود هفتاد سال پیش از ژاک دریدا گفته بود که هر نشانه موردی تاویلی می‌آفریند، یعنی «معنایش» از معناهای تاویلی تازه‌ای شکل می‌گیرد، و به همین دلیل هرگز نمی‌توانیم به تسلسل معنایی نشانه‌ها پایان دهیم، و درست به همین دلیل ادراک دقیق معنای نشانه‌ها ناممکن است. در واقع ما همواره با تاویل‌ها سروکار داریم، و نه با بیان علمی پدیده‌ها. و این در حکم دوری است از روش پوزیتیویستی و علم‌گرایانه. نتیجه‌ای که از این بحث در زیبایی‌شناسی می‌توان گرفت بسیار مهم است: منطق نشانه‌شناسی ما را گام‌به‌گام از معنای متن دور می‌کند. این هم از شگفتی‌های اندیشه‌ی معاصر است که نظریه‌پردازی که کارهایش از مبانی اصلی نشانه‌شناسی بود، از همان آغاز، و در تعریف ابتدایی‌اش از نشانه، ناتوانی روش‌شناسانه، و شناخت‌شناسانه‌ی مبحث تحلیل نشانه‌شناسی را پیش کشیده بود. همانطور که پیش‌تر در همین درس گفتم، نشانه‌شناسی و بررسی ساختاری در خود زاینده‌ی دشواری‌هایی هستند که ادعای «علمی بودن» روش و نظریه‌های آن‌ها را زیر سئوال می‌برند. به هر رو واقعیت این است که بسیاری از نظریه‌پردازان ساختارگرا در جریان پیشرفت کارهایشان از ادعای «تحلیل ساختاری به مثابه علم ادبی یا هنری» دست کشیدند، و تلاش کردند تا به قول ژولیا کریستوا «جنبه‌های ممکن» دلالت‌گون و معنایی را شرح دهند، یعنی نکته‌هایی را روشن کنند که با این روش روشن‌شدنی است. این‌سان

16- U. Eco, La production des signes, Paris, 1992.

Group μ, Traité du signe visuel, Paris, 1992.

ادعای کشف تمامی نکته‌ها کنار گذاشته شد. بیشتر متفکران ساختارگرا به تدریج از روش ساختارگرایی افراطی دست کشیدند، و به سوی روش‌هایی دیگر روی آوردند. البته در میان آنان کسانی هم همچنان تلاش کردند تا بیشترین بهره را از تحلیل ساختاری ببرند، و میان آنان نام‌های ژنت، گرماس و برمون فوراً به ذهن می‌آید. لوی استروس، متفکر اصلی ساختارگرایی تا امروز همچنان به اصالت روش کارش معتقد مانده و در سال‌های اخیر نیز کتاب‌ها و رساله‌های مهمی منتشر کرده که از جنبه‌هایی به هنر و زیبایی‌شناسی نیز مرتبط می‌شوند. یکی از این کتاب‌ها، که تاکنون واپسین اثر اوست ***نگریستن، گوش سپردن، خواندن*** نام دارد، که درباره‌ی آثار هنری‌ای است که او در زندگی شیفته‌ی آن‌ها بود. کتاب، اما، از بحث نظری نیز خالی نیست. کنار بحث از نقاشی‌های پوسن، و انگر، موسیقی رامو، اندیشه‌های روشنگرانی چون روسو و رامو درباره‌ی هنر مورد بحث و نقادی قرار گرفته است، و در عین حال اشارات زیادی به هنر سده‌ی بیستم آمده است.[۱۷]

17- C. Lévi-strauss, *Regarder, Écouter, Lire,* Paris, 1993.

کتاب‌شناسی درس شانزدهم

۱. درباره‌ی جایگاه زبان در تحلیل ساختاری

بهترین چاپ انتقادی کتاب سوسور به شرح زیر است:

F. de Saussure, *Cours de linguistique générale,* ed. T. de Mauro, Paris, 1979.

عناصر نشانه‌شناسی در مجلد نخست مجموعه‌ی آثار رولان بارت یافتنی است:

R. Barthes, *Oeuvres complètes, Tome 1, 1942-1965.* Paris, 1993, pp 1465-1527.

در شماری از منابع «درجه دوم» که به کلیات تحلیل ساختارگرایانه‌ی متن پرداخته‌اند از نقش روش‌های زبان‌شناسی یاد شده است. به عنوان مثال در دو کتاب زیر:

R. Scholes, *Structuralism in Literature: An introduction,* Yale UP, 1974.

J. Culler, *Structuralist Poetics,* London, 1975.

دو کتابی که به گونه‌ای خاص از این نکته یاد کرده‌اند:

R. Fowler, *Linguistics and the Novel,* London, 1979 (1985).

D. Birch, *Language, Literature and Critical Practice,* London, 1989.

مقاله‌ی «در دفاع از نظریه‌ی سخن شاعرانه» در کتاب زیر مهم است:

A. J. Greimas ed, *Essais de sémiotique poétique,* Paris, 1971.

در دو کتاب اومبرتو اکو از نسبت زبان‌شناسی و تحلیل ساختاری بحث شده است:

U. Eco, *sémiotique et philosophie du langage,* tra. M. Bouzaher, Paris, 1988.

U. Eco, *Le Signe,* tra. J.-M. Klinkenberg, Paris, 1988 (1992).

۲. درباره‌ی نشانه‌شناسی

برگردان فرانسوی نوشته‌های پیرس در مجموعه‌ی زیر گرد آمده:

Ch. S. Peirce, *Écrits sur le signe,* ed. et tra. G. Deledalle, Paris, 1978.

کتاب زیر نگرشی است به تاریخ نشانه‌شناسی:

A. Henault, *Histoire de la sémiotique,* Paris, 1992.

کتاب زیر یکی از مهمترین دستاوردهای نشانه‌شناسی دهه‌ی ۱۹۶۰ است:

J. Kristeva, *Sémiotike: Recherches pour une sémanalyse,* Paris, 1969.

۳. آثار بارت درباره‌ی زبان و زیبایی‌شناسی

مجموعه‌ای از مهمترین نوشته‌های بارت در مورد نشانه‌شناسی در دو کتاب زیر یافتنی است:

R. Barthes, *L'aventure sémiologique,* Paris, 1985.

R. Barthes, *Le bruissement de la langue,* Paris, 1984.

دو نوشته‌ی بارت که به بهترین شکلی دیدگاه زیبایی‌شناسانه‌ی کلی او را روشن می‌کنند، و در واقع گسست او را از «علم ادبی» نیز نشان می‌دهند:

R. Barthes, *Critique et Vérité,* Paris, 1966.

R. Barthes, *Le plaisir du texte,* Paris, 1973 (1990).

برای اطلاع از دیدگاه زیبایی‌شناسانه‌ی بارت نگاه کنید به:

V. Jouve, *La littérature selon Barthes,* Paris, 1986.

M. Moriaty, *Roland Barthes,* London, 1991.

ب. احمدی، ساختار و تاویل متن، تهران ۱۳۷۰، ج ۱، فصل هشت.

۴. لوی استروس و زیبایی‌شناسی

کتابی ساده در مورد دیدگاه زیبایی‌شناسانه‌ی لوی استروس:

C. Levi-strauss et G. Charbonnier, *Entretiens avec Claud Levi-Strauss,* Paris, 1961.

ترجمه‌ی متن بالا به فارسی نیز موجود است:

ژ. شاربونیه، **مردم‌شناسی و هنر**، گفت‌وشنودی با کلود لوی استروس، برگردان ح. معصومی همدانی، تهران، ۱۳۷۲.

نگاه کنید به فصل‌های هفدهم تا نوزدهم کتاب زیر:

C. Levi-strauss et D. Eribon, *De prés et de loin,* Paris, 1988 (1990).

مقاله‌ی زیر متن مهمی است که لوی استروس با همکاری رومن یاکوبسن نوشته، و امروز به عنوان یکی از مهمترین متون در تحلیل ساختارگرایانه‌ی متن شناخته می‌شود:

R. Jakobson et C. Levi-strauss, "Les chats de charles Baudelaire", in R. Jakobson, *Quéstion de poétique,* Paris, 1973, pp 401-420.

واپسین کار لوی استروس در مورد هنر:

C. Levi-strauss, *Regarder, Écouter, Lire,* Paris, 1993.

۵. درباره‌ی «زیبایی‌شناسیِ ساختاری»:

چند کتاب زیر نوشته‌های شماری از مهمترین متفکران ساختارگراست که در آن‌ها به مساله‌ی زیبایی‌شناسی توجه شده است:

T. Todorov, *La notion de littérature,* Paris, 1987.

G. Genette, *Fiction et diction,* Paris, 1991.

G. Genette, *Mimologiques,* Paris, 1979.

U. Eco, *La structure absente,* tra. U. Esposito-Torrigiani, Paris, 1972 (1988).

A. J. Greimas, *Du sense, Essais sémiotiques,* Paris, 1970.

M. Riffaterre, *La production du texte,* Paris, 1979.

G. Genette ed, *Esthétique et poétique,* Paris, 1992.

کتاب‌های زیر روشنگر نکته‌ی مهم نسبت میان زبان و ساختار متن ادبی هستند:

R. Fowler, *The Language of Literature,* London, 1971.

R. Fowler, *Linguistics and the Novel,* London, 1977 (1989).

R. Fowler, *Literature as Social Discourse,* London, 1981.

۶. درباره‌ی روایت‌شناسی

یکی از مهمترین دستاوردهای ساختارگرایان نظریه‌ی ساختاری شکل‌گیری روایت است:

J. M. Adam, *Le récit,* Paris, 1984.

S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction,* London, 1983 (1992).

مهمترین ریشه‌ی نظری کار ساختارگرایان در مورد روایت کتاب مشهور پروپ بود:

V. Propp, *Morphologic du conte,* tra T. Todorov, M. Derrida, Paris, 1973.

از کتاب بالا دو ترجمه به فارسی منتشر شده است:

و. پراپ، **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان**، برگردان ف. بدره‌ای، تهران، ۱۳۶۸.

و. پراپ، **ریخت‌شناسی قصه**، برگردان م. کاشیگر، تهران، ۱۳۶۸.

و نیز نگاه کنید به:

و. پراپ، ***ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان***، برگردان ف. بدره‌ای، تهران، ۱۳۷۱.

کار بزرگ دیگر نوشته‌ی آندره یولس است:

A. Jolles, *Formes simples,* tra. A. M. Buguet, Paris, 1972.

دو کتاب زیر از گرماس و برمون مهمترین کارهای ساختارگرایان در زمینه‌ی منطق روایت محسوب می‌شوند:

A. J. Greimas, *Sémantique structurale,* Paris, 1966.

C. Bremond, *Logique du reecit,* Paris, 1973.

به عنوان متون کامل‌کننده‌ی بحث نگاه کنید به:

G. Genette, *Figures 3,* Paris, 1972, pp 71-144.

T. Todorov, "Les catégories du récit littéraire" in *Communications,* 8, 1966.

کاری هم که دو پژوهشگر در مورد سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی کرده‌اند، و انواعی از شکل‌های ساده را پیش کشیده‌اند، قابل توجه است:

ک. بالائی، م. کوئی‌پرس، ***سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی***، برگردان ا. کریمی حکاک، تهران، ۱۳۶۶.

۷. درباره‌ی نشانه‌شناسی دیداری

یکی از دستاوردهای زیبایی‌شناسانه‌ی ساختارگرایان بحث آنان از نشانه‌های دیداری، و معضل‌های نظری که موجب می‌شود، مثلاً تفاوت نشانه‌های دیداری با نشانه‌های تصویری بود. کتاب زیر یکی از مهمترین کارهایی است که در توضیح این دستاوردها نوشته شده است:

Groupe μ, *traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image,* Paris, 1992.

رساله‌ی زیر که در واقع فصلی است از کتاب مهم اومبرتو اکو ***نظریه‌ی نشانه‌شناسی*** در تدقیق دسته‌بندی نشانه‌ها، و از این رهگذر در شناخت انواع نشانه‌های تصویری کارآست، مشخصات کتاب اکو هم به دنبال می‌آید:

U. Eco, *La Production des signes,* Paris, 1992.

U. Eco, *A Theory of Semiotics,* Indiana UP, 1979 (1989).

کتاب زیر بحث‌های نشانه‌شناسان در مورد نشانه‌های تصویری را معرفی می‌کند:

ب. احمدی، ***از نشانه‌های تصویری تا متن***، تهران ۱۳۷۱.

PDF.tarikhema.org

۹

ناخودآگاهی و هنر

درس هفدهم

۱. معنا و ناخودآگاهی

۲. رویای روز و اثر هنری در بحث فروید

درس هجدهم

۱. ناخودآگاهی جمعی

۲. دوگونه اثر هنری از نظر یونگ

۳. زیبایيِ سوررآلیستی

درس هفدهم

۱. معنا و ناخودآگاهی

در درس ششم دیدیم این باور که معنای متن یا اثر هنری به طور کامل چیزی ساخته و پرداخته‌ی ذهن آگاه پدیدآورنده‌ی آن‌هاست، یعنی با نیت و مقصود مولف یکی است، ما را به اشتباه می‌اندازد. گفتم که معنا زاده‌ی ضمیر ناخودآگاه مولف نیز هست، و او خود به درستی نمی‌داند، و در نتیجه نمی‌تواند بگوید، که چه آفریده است. از سوی دیگر هرگاه پیام و معنای متن را ساخته‌ی مخاطبِ آن بپنداریم باز مساله‌ی اصلی در جای خود باقی می‌ماند، زیرا مخاطب نیز به دقت و با یقین نمی‌تواند بگوید که چه درک کرده، و یا خود چه چیز از معنای اثر ساخته است. چون معنا همچنان، اگر نه به طور کامل، تا حد زیادی زاده‌ی ناخودآگاهی مخاطب نیز هست. شماری از نویسندگان امروزی چون ژاک دریدا از «ناخودآگاهی متن» یاد می‌کنند. آنان این نکته را پیش می‌کشند که متن دارای معنایی نهایی و قطعی نیست، چون معنا در آن مدام به تاخیر می‌افتد. با سخن پسامدرن، قدرت پراکندگی معنا آشکار می‌شود. به هر رو نکته‌ی کلیدی همچون یک پرسش پیش روی ما باقی مانده است: آیا «بی‌معنایی» یا بهتر بگویم روی نهان کردن معنا و پوشیده ماندنش، از شِمای ارتباطی که مبنای کار ما بود، یکسر بیرون می‌رود، یا این نیز می‌تواند گونه‌ای دیگر از ارتباط، یعنی نوعی بسیار دشوار و دیرفهم از ارتباط، به شمار آید؟ هرگونه تلاش برای پاسخ‌گویی به این پرسش نیازمند پژوهش در مورد سازوکار ناخودآگاهی است. با اشاره به ناخودآگاهی همواره، گویی به‌گونه‌ای ناگزیر، نام متفکری به یاد می‌آید که در شناخت آن مهمترین گام‌ها را برداشت. توجه به بحث بنیانگذار روانکاوی، زیگموند فروید، در ادراک بهتر مسائل بنیادین زیبایی‌شناسی، و نقش آفریننده‌ی اثر و مخاطب در آفریدن معنا یاری بسیار می‌کند. فروید بود که با قاطعیت و اطمینان از این نکته دفاع کرد که هر سه بخش ذهن فراشدهایی ناخودآگاه دارند، یعنی

نهاد یا id، من یا ego، و فرامن یا super ego، هر یک به گونه‌ای ناخودآگاه کار می‌کنند، پس معنا به طور کامل دست‌یافتنی نیست، و به شکل‌های متفاوت زاده‌ی تاویل، تفسیر و تعبیر ماست.

برای ناقدی سنت‌گرا چون اریک. دی. هرش که در زمینه‌ی هرمنوتیک می‌نوشت، و پیرو دیلتای بود، این مساله‌ی بی‌معنایی اصلاً مطرح نمی‌شد، چون او به صراحت می‌گفت که معنا مساله‌ی آگاهی است، یعنی معنا مرتبط به (و نتیجه‌ی) آگاهی است.[1] هرش هرگونه نسبت میان معنا و ناآگاهی را منکر، و به سادگی معتقد بود که معنای گزاره یا متن به نیت و مقصود آگاهانه‌ی به کاربرنده یا مولف آن‌ها مربوط می‌شود. پس، به گمان او از نظر منطقی کاملاً ممکن است که ما معنای متنی را به طور دقیق و کامل درک کنیم. برای چنین کاری لازم است که به تمامی آن داده‌های تاریخی و زندگینامه‌ای دسترسی یابیم که به شکل‌های مستقیم و نامستقیم به کار روشن کردن مقصود مولف می‌آیند، و از راه آن‌ها معنای متن بر ما روشن می‌شود. البته اگر در مورد متنی به هر دلیل نتوانیم به این منابع دست یابیم، معنای کامل آن متن بر ما ناروشن خواهد ماند، اما از این نکته به هیچ‌رو نمی‌توان و نباید چنین نتیجه گرفت که ما با بی‌معنایی روبروییم. چون معنا را کسی آگاهانه می‌آفریند، پس می‌شود فرض کرد که کسی دیگر، به شرطی که ابزار بسنده اختیار کند، شرایط کامل پژوهش را فراهم آورد، و اطلاعات مربوط به نیت و مقصود مولف را به طور کامل جمع‌آوری کند، آنگاه توانایی درک معنا را خواهد یافت. اما این دیدگاه مقبولی در نظریه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی معاصر نیست. امروز کمتر کسی به این نکته باور دارد که معنا یکسر زاده‌ی آگاهی است. رای اکثر ناقدان و نظریه‌پردازان این است که معنا زاده‌ی عناصر ناخودآگاه نیز هست، و به همین دلیل یافتن تمامی معنا کاری دشوار است، و به هر رو جای تاویل و تفسیر باز می‌ماند.

از سوی دیگر اگر معنا یکسر و به طور کامل ناآگاهانه شکل می‌گرفت، ادراکش چندان دشوار می‌شد که دیگر می‌شد گفت کاری است یکسر ناممکن. اما مساله اینجاست که **معنا هم زاده‌ی آگاهی است، و هم زاده‌ی ناآگاهی**، و همین راز دشواری کار است. بخش زیرین ذهن و روان ما نهاد یکسر ناخودآگاهانه کار می‌کند، اما «من» و «فرامن» هر یک به گونه‌ای و تا حدی در ترکیبی از آگاهی و ناخودآگاهی فعالیت دارند. راه‌های متفاوتی برای آگاه شدن از چیزی وجود دارد، و به همین دلیل همواره می‌شود

1- E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, Yale UP, 1967, p 22.

جنبه‌های متفاوتی از موضوع مورد بررسی (خواه ذهن و روان آدمی را یا متنی را) شناخت، و در هر رویکرد جانبی از معنا را آشکار کرد. عظمت کار فروید اینجا آشکار می‌شود: او نه فقط وجود ناخودآگاهی را کشف کرد، بل این را نیز دانست، و به روشنی نیز بیان کرد، که راه‌های بسیار متفاوتی وجود دارد که در آن‌ها ما از خودمان، دنیایمان، و ابزاری که در اختیار داریم تا خود و جهان‌مان را بشناسیم و معرفی کنیم، باخبر می‌شویم. این راه‌ها، در نهایت، زاده‌ی کارکرد عناصر ناخودآگاهانه‌ای هستند. کشف فروید پیش از کتاب ***تاویل رویاها*** که در نخستین سال سده‌ی بیستم منتشر شد، این بود که هر نماد به معناهای ضمنی، فرعی، و به ظاهر بی‌اهمیتی باز می‌گردد، و نه به معنای سرراست. نشانه‌های هر محصول خیال‌پردازی (یا فانتزی)، تقلید ساده‌ی رخدادی که در گذشته اتفاق افتاده نیستند، بل همواره به مواردی میانجی ارجاع می‌شوند که به یاری آن‌ها تنها می‌توان از جنبه‌هایی از واقعیت باخبر شد. علت وجود این موارد میانجی، کنش واپس‌زدن آگاهی است. آگاهی مواردی را کنار می‌زند که «تحمل آن‌ها برای سوژه ممکن نیست». فروید در ***تاویل رویاها*** این کشف را کامل کرد. او نوشت که در هر رویا نمادها به زبان نمادینی شکل می‌دهند که نه به واقعیت صریح و دانسته، بل از راه میانجی‌ها به واقعیتی پنهان (و مهمتر به واقعیتی که نمی‌خواهد آشکار شود) ارجاع می‌شوند.

از فروید نیاموخته‌ایم که «اشتیاق و خواست پیش از هر چیز جنسی است». این بیان عامیانه و نادرستی است از دیدگاه فروید، و مثل این می‌ماند که در بیان دیدگاه روش‌شناسانه‌ی اصلی مارکس بگوییم که از نظر او یگانه نیروی پیش‌برنده‌ی تاریخ انسان زندگی اقتصادی است. خیر، نکته‌ی مرکزی بحث فروید این است که ما هرگز به طور کامل و دقیق نخواهیم دانست اشتیاق، میل، و خواست چیست و میل جنسی کدامست. چون در اشتیاق، و در کنش جنسی همواره «ترس از جنسیت» یا واپس‌زدن آگاهی پنهان می‌شود، و پنهانی کار می‌کند. شاید بتوان به یاری روانکاوی از فراشدهای ناخودآگاهانه‌ای چون فراافکنی، جابجایی و به‌هم‌فشردگی باخبر شد. اما این به معنای کشف کامل انگیزه‌های نهانی نیست. راست است که فروید مدام بیشتر از تاویل انگیزه‌ها به سوی تاویل مقاومت‌ها کشیده شد. با روانکاوی فروید این نکته روشن شد که معنا به این دلیل تا حدودی شناختنی است که به آگاهی وابسته است، و به این دلیل ناشناختنی است که به ناخودآگاهی نیز وابسته است.[2] این نکته در مورد معنای رویا، خیال‌پردازی و

2- P. Rhcoeur, *De l'interprétation, essai sur Freud,* Paris, 1965, pp 16-19.

اثر هنری یکسر صادق است. در حالیکه در خیال‌پردازی تصویر واقعیت مطرح می‌شود، در رویا زبانی نمادین از راه رمزگان به نسخه‌ی دیگری از واقعیت شکل می‌دهد. و از این جهت کار رویا تا حدودی همانند کار اثری هنری است، و ما هر دو را به گفته‌ی فروید «تاویل می‌کنیم». اما راه شناخت آفرینش هنری چنان که خواهیم دید توجه به گونه‌ی خاصی از خیالپردازی است که به رویا از بسیاری جهات همانند است.

به یقین همه‌ی شما از میزان دلبستگی فروید به هنر و به ویژه به ادبیات باخبرید. اشارات فراوانی که در آثار او به ادبیات آمده است، و تاکیدهایی که بر نزدیکی بیان ادبی و بیان روانکاوی داشته بسیار مشهورند. فروید خود از شماری از آثار هنری تحلیل‌های روانکاوانه‌ای ارائه کرد، و پس از او نیز این کار توسط شاگردان و پیروانش ادامه یافت. به عنوان مثال یکی از مشهورترین پیروان فروید، ماری بناپارت حکم مشهوری داده که هنر در حکم والایش خواست سادومازوخیستی است، و لذت هنری در خواندن رمان یا دیدن نمایش نتیجه‌ی مشاهده‌ی مصیبت‌ها، گرفتاری‌ها و مرگ دیگری است که «من» را در پایان از برکناری از این ماجراها سرخوش و راضی می‌کند. بسیاری از هواداران فروید به این نکته پرداختند که هنر در نهایت گونه‌ای پالایش روان یا همخوان با گفته‌ی مشهور ارسطو شکلی از کاتارسیس است. در واقع تحلیل روانکاوانه از هنر و ادبیات به طور کلی متوجه یکی از این سه عنصر اصلی، و در مواردی متوجه ترکیبی از آن‌ها بوده است: مولف، مخاطب، و قهرمان یا شخصیتی از اثر ادبی و نمایشی. مورد نخست در نقادی امروز بی‌اهمیت دانسته می‌شود، و در این درس‌ها بارها به این نکته اشاره کرده‌ام. اما فروید در این مورد رساله‌های مهمی نوشته که بیشتر به کار پیشبرد نظریات خود او درباره‌ی روانکاوی آمده‌اند، و کاربرد کمتری در نقادی ادبی و هنری داشته‌اند. از آن میان مقاله‌ای است در مورد خاطرات کودکی گوته، به نقل از **شعر و حقیقت**، و رساله‌ای مشهور درباره‌ی رویای کودکی لئوناردو داوینچی.[۳] بررسی روان شخصیت اثر نیز با اینکه نمونه‌هایی عالی در کار خود فروید از آن وجود دارد، (چون بررسی رمان *قمارباز* داستایفسکی، و داستان *گرادیوای* ینسن) باز دیگر مقبول نیست و چندان بدان نمی‌پردازند، مگر در آثاری از ناقدان فمینیست. البته در میانه‌ی این سده، پیروان فروید در این مورد کارهای مهمی ارائه کرده‌اند. نمونه‌ای از این کارها را می‌توان در تحلیل از

۳- مهمترین نوشته‌های فروید در مورد هنر و ادبیات در برگزیده‌ی زیر یافتنی است:

S. Freud, *Art and Literature,* tra. J. Strachey, 1985.

نمایش‌های شکسپیر یافت، و در این میان نمایش **هملت** جایگاه ویژه‌ای دارد. تحلیل شخصیتی که توانایی و اراده‌ی کشتن مردی را ندارد که در واقع «آرزوی نهانی» خود او را برآورده کرده، پدرش را کشته و با مادرش همبستر شده، برای معتقدان به روانکاوی فروید جاذبه‌ای پایان‌ناپذیر دارد. ارنست جونز دوست نزدیک فروید کتابی در این مورد نوشته، و این کتاب امروز اسباب بحث‌های بی‌پایان را فراهم آورده است. در دهه‌ی ۱۹۷۰ ژاک لاکان با نگارش مقاله‌هایی در مورد **هملت** و ادگار آلن‌پو به این مباحث جنبه‌ی تازه‌ای داد.[۴] از نظر فروید (بنا به اشاره‌ای کوتاه در ***تاویل رویاها***) روانکاوی شخصیت هملت راهگشای شناخت شخصیت شکسپیر است، و برعکس. اما، دشواری چنین تحلیل‌هایی این است که شخصیت ادبی را انسانی زنده متصور می‌شوند، و نه چنان که هست شخصیتی ادبی.[۵] از سوی دیگر در مورد خاص هملت دشوار بتوان از خواننده یا تماشاگر متن شکسپیر خواست که چشم بر آن همه آشکارگی‌های متن ببندد، و عشق بی‌پایان هملت به پدرش را حجاب ظاهری نفرت او به پدر بداند. لاکان، اما به این ورطه نیفتاده، و هملت را مردی معرفی کرده که «راه خواست‌ها و اشتیاق‌های خود را گم کرده است». از نمونه‌های معروف دیگر از تحلیل‌های فروید یکی کتاب رنه لافورگ است به نام **شکست *بودلر*** (۱۹۳۱)، و دیگری کتاب ماری بناپارت به نام ***ادگار آلن‌پو: زندگی و آثارش***. باز در این مورد می‌توان از آثار شارل مورون نام برد که بررسی‌های روانکاوانه‌ای از شخصیت‌های ادبی ارائه کرده است. اما همانطور که گفتم امروز این روش بررسی روان شخصیت نیز هواداری در میان ناقدان هنری ندارد. در واقع کار در این مورد به فهم نقش ویژه یا خویشکاری شخصیت، و در بسیاری از موارد به شناخت ساختارگرایانه‌ی کارکردهای رمزگان اثر تحویل شده است. نمونه‌ای از این موارد به شناخت ساختارگرایانه‌ی کارکردهای رمزگان اثر تحویل شده است. نمونه‌ای از این مورد آخر سه مقاله‌ی رولان بارت درباره‌ی راسین است که آغازگاه آن‌ها کار مورون است، اما از آن فراتر می‌رود، و در گستره‌ی نقادی ساختارگرایانه جای می‌گیرد. پس دو مورد نخست، کمابیش اهمیت خود را از دست داده‌اند، اما مورد سوم، یعنی بررسی واکنش‌های ذهنی و روانی مخاطب، به ویژه در آثار نویسندگان زیبایی‌شناسی دریافت

4- J. Lacan, "Desire and the Interpretation of Desir in *Hamlet*", tra. J. Hulbert, in: s. Felman ed, *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading Otherwise*,, The John Hopkins Press, 1982.

5- M. Weitz, *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, The University of Chicago Press, 1964.

ادامه یافته است، و خواهیم دید که اهیمَت این نکته از دید فروید نیز دور نمانده بود. یکی از بهترین نمونه‌های امروزی بررسی کارکرد روانی ذهن مخاطب آثار نورمن هولاند است، که گشاینده‌ی مباحثی تازه است در زیبایی‌شناسی دریافت. هولاند در کتاب‌های ***پویایی پاسخ ادبی*** (۱۹۶۸)، ***خواندن پنج خواننده*** (۱۹۷۵)، و من (۱۹۸۵) براساس بحث خود فروید از نقش مخاطب، الگویی کارآ فراهم آورده است.[6]

بسیار پیش می‌آید که رویکرد مخاطب به متن ادبی براساس تحلیل او از انگیزه‌های روانی و درونی شخصیت‌های متن، شکل گیرد. البته در چنین مواردی لازم نیست که مخاطب از روانکاوی یا روانشناسی اطلاعات دقیق، جامع و حتی درستی داشته باشد، هر کس در داوری‌های خود در مورد کنش‌ها و گفته‌های دیگران از گونه‌ای فهم همگانی روانشناسانه بهره می‌برد، که راستی هم گاه به شکل شگفت‌آوری با نکته‌های بنیادین علمی همخوان است. این نکته در مورد رویارویی مخاطب با آثاری که نویسنده‌ی آن‌ها خود با روانشناسی آشناست، بیشتر آشکار می‌شود. مثلاً می‌شود از نمایش‌های شکسپیر مثال آورد که غنای روانشناسانه‌ی تحلیل روان و درون شخصیت‌ها در آن‌ها، موجب شگفتی روانشناسان و دانشمندان علوم انسانی را فراهم آورده است. بگذارید با مثالی مقصودم را بهتر روشن کنم. در واپسین صحنه‌ی نمایش ***اتللو***، زمانی که سردار مغربی همسر خود را به قتل رسانده، و دقایقی پیش از آن که خود را با دشنه بکشد، از بزرگانی که برای دستگیری او آمده‌اند خواهش می‌کند که در گزارش خود از او چنین یاد کنند (نقل قول از برگردان ابوالقاسم خان ناصرالملک است، که هشتاد سال پیش، به دقت در سال ۱۲۹۳، انجام گرفته و یکی از زیباترین ترجمه‌های شکسپیر است به زبان ما): «پس بایدتان گفت مردی بود که در پیروی عشق راه عقل ندید اما از جان عشق ورزید، مردی که به آسانی رشکین نمی‌شد اما به فسانه و فسون سخت آشفته گردید، مردی بود که مانند هندوی فرومایه گوهری را تباه کرد گرانبهاتر از همه دودمان خویش و از درد چشمهایش که آب در آن نگشتی ــ چنانکه صمغ دارو از درختان عربستان چکد ــ بی‌اختیار اشک میریخت. این را نوشته و هم بیفزائید که روزی در حلب بدسرشت تُرکی دستار بسر دیدم که یکی از مردم وندیک را میکوبید و بدولت ناسزا میگفت. گلوی آن

۶- نخستین کتابی که نام بردم، در شناخت اندیشه‌های هولاند بیشتر کارآست:

N. Holland, *The Dynamics of Literary Response,* Oxford UP, 1968.

سگ ختنه کرده را گرفته ــ و چنین ضربتی به او زدم. (کارد را به تن خود فرو میبرد).»[۷] این اشاره‌ی نهایی اتللو به ترکی که بیرون از مذهب اوست، و خارج از سیطره‌ی قانون دولت مورد قبول او، و نیز اشاره‌اش به «هندی فرومایه» از کجا آمده است؟ چرا او مرگ خود را با این حکایت همراه کرده است؟ اتللو از مردمان ونیز (وندیک) نیست، سیاه‌پوستی است از اهالی مغرب، و به آن ترک و هندو بیشتر شبیه است تا به مردمان تابع دولتی که بدان خدمات بسیار کرده است. این سیاه زشترو و میانسال همانند همشهریان دزدمونا نیست، شباهتی به کاسیوی نجیب‌زاده و زیبا و به، لودویکو، رودریگو و یاگو ندارد. اتللو در دل خود هرگز به وفاداری همسر جوان و سفیدپوستش (گوهری گرانبهاتر از همه‌ی دودمان خویش) باور نداشت. او خود منطق گفته‌ی برابانسیو را می‌پذیرفت که زنی سفیدپوست و زیبا «تا ناقص، نابینا، و بی‌شعور نباشد ممکن نیست بدون جادو چنین گمراه شود» که دل به چنین سیاه زشتی بندد.[۸] دزدمونا به همسری مردی درآمده که پیش‌تر «از دیدن او می‌ترسید». ما نیز در جریان دسیسه‌های یاگو احساس می‌کنیم که او بر نقطه‌ی حساسی از روح نامطمئن اتللو انگشت گذاشته است، چون هسته‌ی تباهی در باور خود اتللو به «نامعقول بودن» عشق و ازدواجش نهفته است. ما چیزی از انگیزه‌ی نهانی یاگو نمی‌دانیم. حتی پس از همه‌ی فاجعه‌ها می‌گوید: «از من هیچ نپرسید. آنچه را که می‌دانید، می‌دانید. پس از این یک کلمه به زبان نخواهم آورد».[۹] حقیقتی که در عمل به فاجعه منتهی می‌شود، به کلام در نمی‌آید. واپسین کشف اتللو، حتی از باور گذشته‌اش به خیانت زنی که او را می‌پرستید نیز تکان‌دهنده‌تر است: از آنان نیستم، به هندو و ترک بیشتر همانندم. دیگری هستم، کافری، گناهکاری، سگی فرومایه. شاید بتوان گفت تمامی متن حرکت این باور درونی است که باید پنهان می‌ماند. یاگو تنها حرکت ذهن ما را تند کرده، تا انگیزه‌ی نهانی ناباوری و جنایت اتللو را بهتر درک کنیم.

۲. رویای روز و اثر هنری در بحث فروید

یکی از مهمترین متون در شرح و فهم رویکرد روانکاوانه به اثر ادبی و هنری نوشته‌ی کوتاهی است از فروید به نام «نویسنده‌ی آفریننده و رویای روز»، که در پایان ۱۹۰۷

۷- و. شکسپیر، *داستان غم‌انگیز اتلّوی مغربی در وندیک*، برگردان ا. ناصرالملک، پاریس، ۱۹۶۱.
۸- پیشین، ص ۱۹. ۹- پیشین، ص ۱۲۱.

نوشته، و چند ماه بعد منتشر شده است.[۱۰] من اینجا نکته‌های اصلی مقاله‌ی فروید را شرح می‌دهم، اما پیش‌تر ضروری است که دو نکته را روشن کنم. یکی اینکه هر چند بحث فروید از نویسنده و شاعر است، اما می‌توان این بحث را در مورد هر هنرمندی اعم از موسیقی‌دان، نقاش، سینماگر و... تعمیم داد. چنین کاری را خود فروید در سال‌های پس از نگارش این مقاله انجام داده است. دوم آنکه در برگردان مفهوم کلیدی مقاله‌ی فروید واژه‌ای بیش و کم نامانوس را به کار گرفته‌ام: «رویای روز» در برابر Daydreaming انگلیسی.[۱۱] به گمانم این واژه، تفاوت مفهوم مورد نظر فروید را با خیال‌پردازی یا فانتزی روشن می‌کند.

فروید در آغاز نوشته‌اش به پرسش کاردینال ایپولیتو دِسته از نویسنده‌ی مشهور ایتالیایی آریوستو در مورد شاهکار او ***ارلاندوی خشمگین*** اشاره می‌کند: «لودوویکو، تو این همه قصه را از کجا گیر آورده‌ای؟» فروید می‌گوید که ما نیز از نویسنده‌ی آفریننده یا از هنرمند همین را می‌پرسیم. اما او نمی‌تواند پاسخ و توضیح قانع‌کننده‌ای به ما بدهد. چون سرچشمه‌ی کار بر خود او هم روشن نیست. همانطور که در یونان باستان نیز از الهام و مکاشفه‌ای یاد می‌کردند که هنرمند تحت تاثیر آن می‌آفریند، و سرچشمه‌ی الهام را به الاهگان شعر یا موزها نسبت می‌دادند. فروید اشاره‌ای به مکالمه‌ی ایون افلاطون ندارد، اما در بحث از الهام شاعرانه این مثالی عالی است. به هررو، فروید می‌گوید که ما آدم‌های معمولی که هنرمند هم نیستیم، گاه در خود شوری به آفرینش احساس می‌کنیم، و توجه به این احساس چه بسا راهگشای پاسخی به آن پرسش باشد.[۱۲] آیا بازی کودکان با اسباب‌بازی‌هایی که بیش از هر چیز در دنیا برایشان عزیز است به کار نویسنده‌ی آفریننده همانند نیست؟ کودکان نیز جهانی ویژه‌ی خود می‌آفرینند، جهانی که خیلی هم برای آن‌ها جدی است. جدی بودن این دنیا هیچ منافاتی با غیرواقعی بودن آن ندارد. کودک به دقت بازی خود را از واقعیت متمایز می‌داند. او میان بازی و واقعیت نسبتی برقرار می‌کند، اما آن‌ها را یکی نمی‌داند. او چیزها و موقعیت‌هایی را که در خیال می‌سازد از موارد ملموس و واقعی جهان وام می‌گیرد. این درست همان چیزی است که بازی را از خیال‌پردازی یا فانتزی جدا می‌کند. و باز این درست همان چیزی است که هنر

10- Freud, *op. cit*, pp 129-142.

۱۱- واژه‌ی رویای روز در برابر daydream در ***فرهنگ انگلیسی به فارسی*** (۱۳۷۱) دکتر م. باطنی نیز آمده است.

12- Freud, *op. cit*, p 131.

را از واقعیت زندگی هرروزه متمایز می‌کند.

کار نویسنده نیز همین دور کردن خیال از زندگی است، او هم دنیایی از خیال‌های خود می‌سازد، که خیلی هم جدی‌اش می‌گیرد، و در آن احساسات و عواطف خود را می‌گنجاند، اما با قاطعیت از واقعیت متمایزش می‌کند. این همانندی هنر و بازی در زبان نیز جلوه دارد. ما در زبان به آن شکل‌های خیالی که بیانگر هستند، اما خود واقعیت نیستند، عنوان «بازی» یا Spiel می‌دهیم. از بازی شادمانه یا Lustspiel (کمدی)، و از بازی سوگبار یا Trauespiel (تراژدی)، و نیز مدام از بازیگران یاد می‌کنیم. این واقعی نبودن جهان متن نتایج بسیار مهمی پدید می‌آورد. چه چیزها که هرگاه واقعی بودند هرگز موجب آن لذتی نمی‌شدند که در بازی و اثر هنری به وجود می‌آید. کودک رشد می‌کند، و به تدریج از بازی دست می‌کشد. او در زندگی «جدی» خویش، وقتی به جستجوی واقعیت‌ها برمی‌آید، چه بسا روزی خود را در چنان وضعیت روحی باز یابد که یادآور آن نسبت میان بازی و واقعیت باشد. اکنون او به عنوان آدمی بالغ به لذت ناشی از آن نسبت باز می‌گردد. فروید می‌گوید هرکس که ذره‌ای آشنایی با روان و ذهن انسان داشته باشد خوب از این نکته باخبر است که برای انسان چیزی دشوارتر از گذشتن از لذتی نیست که یک بار تجربه کرده باشد. باری، آدم بالغ به جای آن چیزی که روزی سرچشمه‌ی لذت بود، چیزی تازه را به کار می‌گیرد، در واقع جانشینی برای آن می‌سازد. اکنون پاری از خیالپردازی‌های آدم بالغ شکل بازی به خود می‌گیرد، و این رویای روز است.

ادراک خیالپردازی و گونه‌ی خاص آن یعنی رویای روز بارها دشوارتر از فهم بازی کودکانه‌ی قدیم است. بازی نظامی بسته است که از «اصول خودنهاده» و از قاعده‌های مشترک با کودکان دیگر تشکیل شده است. کودک از بازی کردن، و از کاربرد قاعده‌ها هیچ شرمنده نیست. اما انسان بالغ رویابین کاری ذهنی و به غایت فردی انجام می‌دهد، و جان کلام اینجاست که او از این بازی درونی خویش شرمسار است. خواست اساسی کودک در بازی «بزرگ شدن»، و مثل آدم‌های بزرگ رفتار کردن است. او از چیزهایی که از رفتار و زندگی هرروزه‌ی بزرگترها آموخته تقلید می‌کند، دلیلی هم نمی‌بیند که این خواست خود را کنار بگذارد. اما آدم‌های بزرگ شرمنده‌ی خیال خویش‌اند، زیرا از یکسو از آنان انتظار می‌رود که بازی نکنند، و راه خاص خود را در زندگی بیابند، و مهمتر از سوی دیگر تا حدودی از انگیزه‌های خیال خود باخبرند، و آن را در تضاد با اصول اخلاقی زندگی هرروزه می‌یابند. این نکته، به ویژه، از توجه به کار افرادی دانسته می‌شود که «بیماران نِوروتیک» خوانده می‌شوند. اینان گاه ناگزیر برای پزشکان پاری از

خیال‌پردازی‌های خود را بیان می‌کنند، و به گفته‌ی فروید «مهمترین منبع دانش و آگاهی ما از فانتزی همین بیماران‌اند»، و دلایل کافی هم وجود دارد که قبول کنیم اینان همان چیزهایی را می‌گویند که از ذهن دیگر افراد معمولی می‌گذرد، اما آن‌ها را بازپس می‌رانند. رویای روز نسخه‌ای است از خیال‌پردازی که مانع از مخاطرات آن می‌شود، نمی‌گذارد چیزهایی به یاد آیند، و کار کنند. رانه‌ی اصلی خیالپردازی، اشتیاق‌ها و خواست‌های ارضاء نشده است. هر خیال یا فانتزی برآورده شدن خواستی است، تصحیح واقعیتی ارضاء نشده، و سرکوب شده است.[13] این رانه‌ها بنا به جنسیت، منش و موقعیت‌های افراد تفاوت می‌کنند. اما در کل به دو دسته‌ی اصلی تقسیم می‌شوند: یا خواست‌هایی بلندپروازانه هستند که به تعالی شخصیت فردیاری می‌رسانند، یا خواست‌هایی اروتیک هستند. اینجا فروید حکمی می‌دهد که با ادراک امروزی ما از برابری زن و مرد هیچ نمی‌خواند. او می‌گوید در زنان جوان رانه‌های اروتیک مسلط‌اند، و در مردان جوان ترکیبی از رانه‌های اروتیک و بلندپروازانه. البته فروید می‌افزاید که بر این تقسیم‌بندی چندان پافشاری ندارد، و تاکیدش بیشتر بر این است که رانه‌ها میان زنان و مردان به یکدیگر همانند می‌شوند، و از «موارد سرکوب‌شده» خبر می‌دهند.

هرگونه خیال‌پردازی و از آن میان رویاهای روز *زمان‌مند* هستند.[14] خیال، امروز شکل می‌گیرد، اما سرچشمه‌ی راستین آن دیروز است. خاطره و تجربه‌های گذشته و به ویژه سال‌های کودکی، امروز در پیکر تازه‌ای شکل می‌گیرند، و در این میان یادمان تجربه‌هایی که اشتیاق یا خواستی ویژه در آن‌ها ارضاء می‌شد نقش مرکزی می‌یابند. نکته اینجاست که رویای روز سازنده‌ی وضعیتی است که به آینده مرتبط می‌شود. آینده‌ای که در آن باید خواست ارضاء شود. این سان گذشته، امروز و آینده در رویای روز به یکدیگر می‌پیوندند. درست به همین شکل رویاهای شبانه‌ی ما، یعنی خواب‌های ما، از اشتیاق‌هایی خبر می‌دهند که به گذشته‌ی ما مرتبط هستند، و آرزوی برآورده شدن آن‌ها را در آینده داریم. ما در جریان زندگی هرروزه‌ی خود و در سطح آگاهیمان از این اشتیاق‌های خود یکسر بی‌خبریم، یا بهتر بگوییم از آن‌ها می‌گریزیم. در رویاهای شبانه، نشانه‌ها به گونه‌ای نمادین کنار هم قرار دارند و دلالت‌هایی ویژه می‌یابند، به همین شکل در رویای روز نیز نمادین کردن و نسبت درونی اجزاء با یکدیگر درکارند. خیال‌پردازی، در معنای کلی آن بیش‌تر از رویای شبانه جنبه‌ی آگاهانه دارد، در حالیکه رویای روز

13- *ibid*, p 134.

14- *ibid*, p 135.

شباهت بسیار زیادی به رویای شبانه دارد.[۱۵] کار نویسنده و هنرمند به کار آفریننده‌ی رویا همانند است. از این نکته‌ی آخر می‌شود چنین نتیجه گرفت که مجموعه‌ی آن اصولی که فروید هفت سال پیش از نگارش مقاله‌ی مورد بحث ما، در کتاب ***تاویل رویاها***، شرح داده بود، به کار شناخت و فهم دلالت‌های آثار هنری نیز می‌آیند. البته باید این نکته را از نظر دور نداشت که رویا، درون‌گرایی (Introversion) ناب است، اما هنر جهش برون‌گرایی دارد. هنر گونه‌ای بازگشت به واقعیت است، کوششی برای ایجاد ارتباط، که دستکم رانه‌های احساسات همانندی را در مخاطب برمی‌انگیزد. فروید بر اهمیت این نکته در آثاری که سال‌ها پس از مقاله‌ی مورد نظر ما نوشت، تاکید کرد.

فروید در بحث از نسبت میان رویای روز و کار نویسنده، تمایزی میان دو دسته نویسنده قائل شده است. گروهی از نویسندگان مواد اصلی کار خود را از نویسندگانی دیگر، یا از منابع اسطوره‌ها و فولکلور و فرهنگ مردمی اخذ می‌کنند، از این گروه‌اند شاعران و نویسندگان حماسه‌ها و تراژدی‌های باستانی. گروه دیگری از نویسندگان آفریننده‌ی آثاری «اصیل» هستند. فروید نخست از دسته‌ی اخیر می‌آغازد. افزون بر این، او می‌گوید که از این گروه نیز آن نویسندگانی را مورد نظر دارد که آثاری پرخواننده دارند. الگوی فروید تا حدودی ساده است: هر داستانی قهرمانی دارد که در مرکز توجه خواننده جای دارد. خواننده همواره از نکته‌هایی مطمئن است. مثلاً اگر در پایان مجلد نخست رمانی قهرمان با کشتی راهی دریایی توفانی می‌شود، خواننده یقین دارد که او از توفان جان سالم به در خواهد برد، وگرنه مجلد دومی در کار نمی‌بود، و درونمایه‌های حکایت نیز به سرانجامی نمی‌رسید. پس همان یقین قهرمان وقتی خود را به کام امواج خروشان دریا می‌اندازد، در دل خواننده نیز وجود دارد، و این‌گونه‌ای همانندی میان «من» خواننده و قهرمان می‌آفریند. فروید از جمله‌ی قهرمان نمایش کمدی نویسنده‌ی اتریشی لودویگ آنزن‌گروبر یاد می‌کند: «هیچ چیز برایم اتفاق نخواهد افتاد»، و می‌افزاید که در واقع این «من والاتبار ماست که حرف می‌زند». در مورد الگوهای پیچیده‌تر نیز با دقت بیشتر می‌توان دید که همگی به یاری میانجی‌هایی به این الگوی ساده باز می‌گردند. حتی در رمان‌های جدید روانشناسانه که در درون ذهن یک فرد یعنی قهرمان جای داریم، و دیگران را بیرون از ذهن آن‌ها می‌نگریم، باز این الگوی ساده کار می‌کند، و یا در شکل پیچیده‌ای که شخصیت نویسنده میان بسیاری، از شخصیت‌ها تقسیم

15- *ibid*, pp 136-137.

می‌شود، یا در رمان‌هایی که نویسنده فقط نظاره‌گر دیگران است (و فروید اینجا از رمان‌های امیل زولا مثال می‌زند)، آن الگوی ساده به همان قدرت کارآیی دارد.

اکنون، لحظه‌ای از نکته‌ی مهم ادراک و دریافت خواننده که فروید پیش کشیده، در واقع گونه‌ای پیش‌بینی مباحث امروزی است بگذریم، و به بحث او از همانندی کار رویابین و هنرمند دقت کنیم. فروید می‌گوید که تجربه‌ای مهم، در ذهن نویسنده‌ای خاطره‌ی تجربه‌ای از گذشته (معمولاً از کودکی) را بیدار می‌کند. اشتیاقی شکل می‌گیرد که برای برآورده کردن آن اثر هنری شکل می‌گیرد. اثر نیز چون رویای روز ترکیبی است از عناصر دیروز و امروز.[16] از این طرح (که خود فروید هم آن را ساده‌گرایانه می‌خواند) نتایجی به دست می‌آید. این تاکید بر خاطرات گذشته، و خاصه یادمان‌های کودکی، نشان می‌دهد که اثر هنری تداوم (و به یک معنا جانشین) آن چیزهایی است که در بازی‌های کودکانه رخ می‌دهند. یک سال پیش از مقاله‌ی مورد بحث ما، فروید یکی از مهمترین کارهای خود در زمینه‌ی هنر را نوشته بود، بررسی داستان «*گرادیوا*» نوشته‌ی ینسن. داستان ینسن اثری است «سرشار از رویا و هذیان» که در آن تاکید بر عشق سال‌های کودکی قهرمان است، عشقی که چون به یاد می‌آید قهرمان و ما را به گذشته‌های دور، به پمپی باستان می‌کشاند، که خود نشانی است از سال‌های از کف رفته‌ی کودکی. در همین متن فروید می‌گوید که همان سازوکارهای ناخودآگاهی که در شکل‌گیری رویا نقش دارند، در کار هنری نویسنده و شاعر نیز عمل می‌کنند. دو سال پس از انتشار «نویسنده‌ی آفریننده و رویای روز»، یعنی در ۱۹۱۰ فروید رساله‌ی خود درباره‌ی لئوناردو داوینچی را نوشت. اثری که از راه خاطره‌ی رویایی که هنرمند در کودکی دیده بود (پرنده‌ای چند بار دم خود را به دهان لئوناردو فرو می‌برد) به رازهایی در آثار او می‌پردازد: حضور دو مادر، و همجنس‌خواهی. این نوشته‌ی فروید جدا از اشتباه در کرکس انگاشتن آن پرنده (که نتیجه‌ی برگردان آلمانی نادقیقی بود که از متن لئوناردو در اختیار فروید قرار داشت)، و در نتیجه، استنتاج‌هایی در مورد «تک‌جنسی بودن کرکس»، باز در بررسی جایگاه و نقش ناآگاهی هنرمند در آثاری که می‌آفریند، کاری درخشان و کلاسیک محسوب می‌شود.

به بحث خود بازگردیم. فروید در ادامه‌ی مقاله‌ی «نویسنده‌ی آفریننده و رویای روز»، به آثار آن نویسندگانی توجه می‌کند که از منابع پیشینی آثار خود را فراهم

16- *ibid*, p 139.

آورده‌اند. او می‌گوید که اینجا هم نویسنده به درجات، و بیش‌وکم، استقلال خود را حفظ می‌کند. نقش خیال‌پردازی در کارهای چنین هنرمندی در گزینش موادی که به کار می‌گیرد، و نیز در دگرگونی‌هایی که پدید می‌آورد، برجسته است. فروید می‌گوید که چه بسا مواد اصلی گنجینه‌ی افسانه‌های مردمی و اسطوره‌ها نیز خود فرآورده‌ی خیال‌پردازی‌ها و رویاهای روز گروهی باشند: «کاملاً محتمل است که به عنوان مثال اسطوره‌ها، بقایای تحریف شده‌ی خیال‌پردازی‌های تمامی یک ملت باشند، رویاهای قدیمی ایام کودکی آدمی».[۱۷] این اشاره‌ای است سخت کوتاه، اما روشن‌کننده‌ی اساس کار عظیم یکی از شاگردان فروید که بعدها راهش را از او جدا کرد، یعنی کارل گوستاو یونگ. این متفکر تمامی زندگی فکری خود را در راه بررسی ناآگاهی گروهی صرف کرد. فروید پس از شرح سرچشمه‌ی اثر هنری در ناخودآگاه هنرمند و توضیح همانندی اثر با رویای روز، اعتراف می‌کند که قادر به روشن کردن نکته‌ی مهمی نیست، نکته‌ای که از مرز روانکاوی و روانشناسی خارج می‌شود و در منطق زیبایی‌شناسی ناب قابل فهم است. به نظر فروید، هنوز به درستی معلوم نیست که نویسنده چگونه رویای روز خود را در پیکر اثر هنری به ما ارائه می‌کند، چگونه است که کار او در ما تاثیری چنین ژرف می‌گذارد، و لذتی هنری و زیبایی‌شناسانه را موجب می‌شود: «این در واقع راز سر به مُهر اوست، همان Ars poetica یا هنر آفریننده‌ی اوست». راز مورد نظر فروید را کمتر از دو دهه‌ی بعد، یاکوبسن «ادبیت متن» خواند، نکته‌ای یکسر در حد شکل اثر که ما از آن بحث کرده‌ایم. فروید می‌گوید به هر دلیل، و با کاربرد هر شگردی که هنرمند موجب این منش اثر شود، همچنان این نکته باقی می‌ماند که منش هنری موجب همدلی و یکسان‌انگاری مخاطب و هنرمند است.

اثر هنری در مخاطب گونه‌ای «پیش‌لذت» می‌سازد. نوعی رها شدن از تنش‌های ذهنی و آماده شدن برای کسب لذت‌های بعدی. فراشدی که به ما امکان می‌دهد تا رویای روز خود را در اثر بازیابیم. به این اعتبار اثر هنری شکلی از پالایش است. مفهوم «پیش‌لذت» که آن را به آلمانی Vorlust و به انگلیسی fore-pleasure می‌گویند، در بخش نخست از سومین رساله از کتاب سه رساله درباره‌ی میل جنسی آمده است. آنجا می‌خوانیم که هستند لذت‌هایی که در حکم مقدمه‌ی لذت‌های بعدی محسوب شوند.

17- *ibid,* p 140.

همچون نوازش در آغاز کنش جنسی.[۱۸] این لذتی است ناکامل و نابسنده، اما ضروری. اثر هنری با ایجاد پیش‌لذت راه را می‌گشاید تا از ساختن رویای روز خود لذت ببریم. این نکته‌ای است که با استراتژی متن همخوانی دارد، و به راستی بدیع است. کشش ما برای به پایان بردن داستان نتیجه‌ی «پیش‌لذت» است. بنا به تفسیری نوگرا از حکم فروید می‌توان گفت که پیش‌لذت به شکل مرتبط می‌شود. شکل است که ناتمام می‌ماند، و ما در رویارویی با اثر مدام در پی کامل‌کردن آن برمی‌آییم. در شکل است که مجازهای بیان، و شگردها زمینه‌ی ظهور می‌یابند، آنچه ژاک لاکان «رمزگذاری ناخودآگاه» خوانده است.

نکته‌ی آخر ما را به مساله‌ی مهم نسبت زبان و ناخودآگاه می‌کشاند که به ویژه پس از آثار ژاک لاکان بدان توجه زیادی شده است. اگر به یادتان مانده باشد در درس پیش از دو مفهوم به هم فشردگی و جابجایی یاد کردم که فروید در مورد کارکردهای ناخودآگاهی پیش کشیده بود، و آن‌ها را به مبحث مجازها در نظریه‌ی زبان‌پریشی یاکوبسن مرتبط دانستم، و از قول لاکان نسبت میان زبان با ابژه و سوژه را وابسته به این دوکارکرد دانستم. خود فروید، بارها به بررسی زبان‌شناسانه علاقه نشان داده بود، و در هر یک از کارهایش به مناسبت‌های گوناگون به این مساله پرداخته بود. فروید در رساله‌ی *رویا و تاویل آن*، پس از بیان نزدیکی رویا و زبان، نوشت که اشتراک نمادهای رویا میان آدمیان حتی از اشتراک زبانی‌مان آن‌ها بیشتر و قدرتمندتر است.[۱۹] اما شرح این همانندی در آثار فروید تا حد طرح الگویی یکسان پیش نمی‌رود. ادراک ناخودآگاهی همچون الگویی زبان‌شناسانه ریشه در بحث لوی‌استروس دارد. به گمان او ناخودآگاهی یک مخزن است. نه مخزن غریزه‌ها، خیال‌ها، و انرژی‌ها، بل مخزنِ کارکردهای نمادین. رشته‌ای از قاعده‌ها، که پیام ممکن و محتمل را تعیین می‌کنند، و در چارچوب نظامی نهایی جای می‌گیرند. گونه‌ای نحو یا رشته‌ی از رمزگان. این نکته را نخستین بار لوی استروس در *درآمدی بر برگزیده‌ی آثار مارسل موس* شرح داد. سه سال بعد، یعنی در ۱۹۵۳ ژاک لاکان در گزارشی به «انجمن روانکاوی دانشگاه رم» اعلام کرد که: «ناخودآگاهی در نظریه‌ی فروید سخنِ دیگران است»، و چنین حکم داد: «ناخودآگاهی ساختاری دارد چون زبان».[۲۰] به گمان

18- S. Freud, *On Sexuality,* tra. J. Strachey, London, 1977, pp 130-131.

19- S. Freud, *Le rêve et son interprétation,* tra. H. Legros, Paris, 1976.

20- J. Lacan, *Écrits 1,* Paris, 1971, pp 11-208.

لوی استروس ناخودآگاهی از قاعده‌هایی شکل گرفته که بر امکانات یک «سخن» حاکم‌اند، و «فرهنگ واژگان آن سخن» از آزمون‌ها و تجربه‌های پیشاآگاهانه‌ی سوژه نتیجه می‌شوند. لوی استروس در مقاله‌ی «تاثیرگذاری نمادها» این بحث را کامل کرد، و نوشت که ناخودآگاهی کارکرد نمادهاست.[۲۱] رشته‌ی همگانی و جهانشمول قاعده‌ها که گفتار فردی را ممکن می‌کند، در اختیار افراد است و در نتیجه از این گفتار و فرهنگ ساخته می‌شود. همانطور که برای فروید رویاها، علائم، خطاهای زبانی یا قلمی، شوخی‌ها و... نه در حکم ناخودآگاهی، بل چون «شاهراه‌هایی» به سوی آن بودند، و باید دانسته یا کشف می‌شد که به هم فشردگی یا جابجایی چگونه پیام را «از شکل می‌انداخت».

21- C. Lévi-strauss, *Anthropologie Structurale,* Paris, 1958, p 200.

کتابشناسی درس هفدهم

۱. آثار فروید به فارسی

مهمترین نوشته‌های فروید در زمینه‌ی روانکاوی به فارسی ترجمه نشده است. برای درک درست اندیشه‌های او، و فهم کاربرد آن‌ها در هنر و زیبایی‌شناسی نیازمند ترجمه‌ی کارهای اصلی‌اش هستیم. کتاب زیر تا حدودی به دیدگاه فروید از زیبایی‌شناسی نیز مربوط می‌شود:

ز. فروید، *توتم و تابو*، برگردان م.ع. خنجی، تهران، ۱۳۴۹ (۱۳۵۹).

مقاله‌ی «نویسنده‌ی آفریننده و رویای روز» فروید، به فارسی ترجمه شده است:

ز. فروید، «شاعر و خیال‌پردازی»، برگردان ع. فولادوند، در: *سیمرغ*، ۱، تابستان ۱۳۷۳، صص ۱۷-۷.

سال‌ها پیش ترجمه‌ای از نوشته‌ی فروید درباره‌ی *گرادیوا* منتشر شده بود:

ز فروید، *هذیان و رویا درگرادیوا*، برگردان م. نوایی، تهران، ۱۳۳۴.

کتاب زیر درآمد روشن و کوتاهی بر روانکاوی فروید است:

پ. ج. ماهونی، *زیگموند فروید*، برگردان خ. دیهیمی، تهران، ۱۳۷۳.

درباره‌ی نسبت روانکاوی فروید با سخن زیبایی‌شناسانه کتابی به فارسی در دست است:

ج. ستاری تدوین، *رمز و مثل در روانکاوی*، تهران، ۱۳۶۶.

در کتاب زیر رساله‌ی کوتاهی درباره‌ی فروید یافتنی است:

ت. مان، *مقالات: گوته، تولستوی، فروید، واگنر*، برگردان ا. سهراب، تهران، ۱۳۵۱ (۱۳۵۷).

۲. آثار فروید به زبان‌های دیگر

برای شناخت اندیشه‌ها و روش کار فروید مجموعه‌ی زیر که تاکنون پانزده مجلد از آن منتشر شده کارآست، در این مجموعه مهمترین آثار فروید براساس برگردان مشهور و رایج دوره آثار (به سرپرستی James Strachey) منتشر شده‌اند:

The Pelican Freud Library, Grneral Editor: Albert Dickson, London.

مجموعه‌ی کامل آثار فروید به فرانسوی ترجمه شده، و در حال انتشار است:

S. Freud, *Oeuvres complètes,* ed. J. Laplanche, Press Universites de France.

چاپ این مجموعه از سال ۱۹۸۸ در پاریس آغاز شده، و قرار است که تا سال ۱۹۹۶ هر بیست و دو مجلدش منتشر شود.

۳. درباره‌ی کلیات روانکاوی

بهترین درآمد به روانکاوی فروید نوشته‌ی خود اوست: درس‌های مقدماتیِ روانکاوی:

S. Freud, *Introductory Lectures on Psychoanalysis,* London, 1963 (1978).

S. Freud, *New Introductory Lectures on Psychoanalysis,* London, 1964 (1977).

کتاب زیر نیز تا حدودی کار متنی مقدماتی و ساده را انجام می‌دهد:

ز. فروید: ***مفهوم ساده روانکاوی***، برگردان ف. جواهرکلام، تهران، ۱۳۴۲.

دو کتاب ساده و روشنگر در مورد اندیشه‌ی فروید:

R. Wollheim, *Freud,* London, 1971.

M. Mannoni, *Freud,* Paris, 1968.

دو کتاب درباره‌ی دیدگاه اسطوره‌ای فروید، خاصه با توجه به مذهب یهود:

M. Robert, *D' Oedipe à Moise, Freud et la concience juive,* Paris, 1974.

D. Bakan, *Sigmund Freud and the Jewish Mystical Tradition,* Boston, 1958 (1975).

کتاب زیر مساله‌ی میل و غریزه را در اندیشه‌ی فروید پیش می‌کشد:

M. Cariou, *Freud et la dèsir*, Paris, 1973.

در دوکتاب زیر از دیدگاه‌های ویژه‌ی دو نویسنده‌ی بزرگ به مساله‌ی میل و کشش در روانکاوی فروید نیز توجه شده است:

H. Marcuse, *Eros and Civilization,* Boston, 1955, London 1993.

P. Ricoeur, *De l'interprétation,* Paris, 1965.

۴. آثار فروید در مورد هنر

کتابی که تصویر درستی از اندیشه‌های فروید در مورد هنر ارائه می‌کند برگزیده‌ی نوشته‌های او در این زمینه است که به عنوان مجلد چهاردهم در مجموعه‌ی پلیکان منتشر شده است:

S. Freud, *Art and Literature,* ed. A. Dickson, London, 1985.

در کتاب بالا می‌توانید نوشته‌های مهمی چون «لئوناردو داوینچی و یک خاطره‌اش از کودکی»، «درباره‌ی گرادیوای ینسن»، «موسیِ میکل‌آنژ»، «خاطرات کودکی گوته در شعر و حقیقت»، و شماری دیگر از کارهای مهم فروید را در این زمینه بیابید. یکی از این نوشته‌ها، مقاله‌ی «نویسنده‌ی آفریننده و رویای روز» است.

برگزیده‌ی زیر نیز شماری از بهترین آثار فروید در زمینه‌ی هنر و فرهنگ را دربر دارد:

S. Freud, *Character and Culture,* ed. Ph. Rieff, New York, 1963 (1978).

مقاله‌ی مهم فروید «تمدن و ناسازه‌های آن» (۱۹۲۹) در منابع بالا نیامده، آن را در کتاب زیر می‌توان یافت:

S. Freud, *The Major Works,* The University of Chicago Press and Encyclopaedia Britannica, 1952 (1977), pp 767-807.

۵. کتاب‌هایی در مورد نسبت هنر و روانکاوی

از میان انبوهی کتاب که در این زمینه نوشته شده است، فقط چند موردی را مثال می‌آورم که تحلیل آن‌ها را ساده‌تر و روشن‌تر یافته‌ام:

S. Rimmon-Kenan ed, *Discourse in Psychanalysis, et Literature,* New York, 1987.

J. J. Spector, *The Aesthetics of Freud,* New York, 1974.

M. A. Skura, *The Literary Use of the Psychoanalysis Process,* Yale UP, 1981.

J. Bellemin-Noël, *Psychanalysse et Littérature,* Paris, 1978.

J. Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du Texte,* Paris, 1979.

L. Trilling, "Freud and Literarure" in: *The Liberal Imagination,* New York, 1950 (1968).

L. Bersani, A Future for Astyanax, Boston, 1976.

J. H. Smith ed, *The Literary Freud,* Yale UP, 1980.

کتاب‌های زیر محدود به روانکاوی فرویدی نمانده‌اند، اما مطالعه‌ی آن‌ها برای ادراک نسبت هنر و روانشناسی بسیار مفید است:

J.-P. Weber, *La psychologie de L'art,* Paris, 1958 (1972).

م. لوفلر ـ دلاشو، *زبان رمزی افسانه‌ها*، برگردان ج. ستاری، تهران، ۱۳۶۴.
م. لوفلر ـ دلاشو، *زبان رمزی قصه‌های پریوار*، برگردان ج. ستاری، تهران، ۱۳۶۶.

۶. پس از فروید

از لاکان هنوز به فارسی کتاب و حتی مقاله‌ای ترجمه نشده است. می‌توان در آثار او، نکته‌های بسیار در مورد نسبت روانکاوی با هنر استنتاج کرد. نگاه کنید به دو مجلد زیر:

J. Lacan, *Écrits 1,* Paris, 1971.

J. Lacan, *Écrits 2,* Paris, 1971.

مباحث کتاب زیر در مورد بینش هنری لاکان نیز راهگشاست:

R. Bootheby, *Death and Desire,* London, 1991.

یکی از متفکرانی که در ادامه‌ی بحث لاکان در مورد خاص نسبت روانکاوی با هنر سینما می‌نوشت کریستین متز ناقد و نظریه‌پرداز فقید بود. مهمترین کتاب او در این مورد با مشخصات زیر منتشر و به انگلیسی نیز ترجمه شده است:

Ch. Metz, *Le signifiant imaginaire, psychanalyse et cinema,* Paris, 1977.

Ch. Metz, *The imaginary signifier, psychanalysis and the cinema,* tra. C. Britton and athers, Indiana Up, 1982.

درس هجدهم

۱. ناخودآگاهی جمعی

در بحث از ناخودآگاهیِ هنرمند در جریان آفرینش اثر هنری، و نیز ناخودآگاهی مخاطب اثر در زمان دریافت آن، نوشته‌های کارل گوستاو یونگ راهگشای مباحثی تازه‌اند. یونگ در یک سخنرانی که در زوریخ ایراد کرد، و به سال ۱۹۲۲ منتشر شد، اعلام کرد: «تحلیل روانی هنرمندان همواره آشکار می‌سازد که خواست آفرینش هنری منبعث از ناخودآگاهی قدرت بسیار دارد، و سخت شگفت و خودکامه است».[1] او تاکید کرد که اثر هنری به سان یک موجود زنده درون ذهن هنرمند رشد می‌کند، و پس از عرضه بر همگان، از آفریننده‌اش مستقل می‌شود. هنرمند حتی اگر اراده کند، هرگز به سازوکار رشد و استقلال اثر پی نخواهد برد. شاید به دلیل همین موقعیت مرکزی بحث از ناخودآگاهی در آفرینش اثر هنری و ازخودبه‌درشدگی هنرمند، و به ویژه تحلیلِ نقش دیده‌وری هنری در پیدایش اثر هنری در نوشته‌های یونگ بود که از دهه‌ی ۱۹۲۰ تا امروز از توجه به نوشته‌های او در زمینه‌ی هنر ذره‌ای کاسته نشده است. حتی باید گفت که این نوشته‌ها از نظر هنرمندان و ناقدان هنری، همواره بیش از آثار روان‌شناسان دیگر و حتی بیش از نوشته‌های استاد و راهنمای سال‌های جوانی یونگ ــ که زود راه خود را از او جدا کرد ــ یعنی زیگموند فروید، جذاب بوده است.

با این که حجم آن دسته از آثار یونگ که به طور مستقیم درباره‌ی هنر و ادبیات نوشته شده باشند، چندان زیاد نیست، اما تاثیری که او بر زیبایی‌شناسی سده‌ی بیستم نهاد

۱- ک. گ. یونگ، «مناسبات روانشناسی تحلیلی با شعر»، در: **جهان‌بینی**، برگردان ج. ستاری، تهران، ۱۳۷۲، ص ۷۲.

C. G. Jung, *Modern man in Search of a Soul*, tra. W. S. Dell and C. F. Baynes, New York, 1933 (1992).

بسیار ژرف و همه‌جانبه بود. بسیاری از نوشته‌های یونگ درباره‌ی ادبیات و هنر، در مجلد پانزدهم ***مجموعه‌ی آثار***ش به زبان انگلیسی یافتنی‌اند.[۲] مهمترین مقاله‌های این مجموعه عبارتند از: «نسبت روان‌شناسی تحلیلی با شعر» (۱۹۲۲)، رشته‌ای از یادداشت‌ها که در فاصله سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۰ نوشته شده‌اند و عنوان کلی «روان‌شناسی و ادبیات» را به آن‌ها داده‌اند، و آثار مهمی چون مقاله‌ای درباره‌ی رمان ***یولیسس*** جیمز جویس با عنوان «یولیسس: یک تک‌گویی» (۱۹۳۲)، و مقاله‌ای درباره‌ی پیکاسو (۱۹۳۲). علت تاثیر گسترده‌ی یونگ بر فلسفه‌ی هنر معاصر فقط این نوشته‌های او نیست، بل کل محتوای کار فکری اوست که در آن به ادراک و تحلیل نیروی آفرینش ذهنی آدمی، قدرت تعیین‌کننده‌ی نمادهایی که او می‌سازد بر آگاهی و ناخودآگاهی نسل‌هایی که پس از او می‌آیند، تلاش در راه کشف پایگان نمادینی که سرانجام به مفهوم «سرنمون» ختم می‌شود، نسبت روان‌شناسی با دین، و... پرداخته است. از این روست که پژوهنده‌ی مسیر اندیشه‌ی یونگ درباره‌ی هنر نمی‌تواند به آن مجلد پانزدهم ***مجموعه‌ی آثار*** بسنده کند، و در هر یک از هفده مجلد دیگر این مجموعه نوشته‌ها و نکته‌های ژرفی درباره‌ی فلسفه‌ی هنر می‌یابد. هر چه یونگ در کار خود بیشتر پیش رفت، جنبه‌های تازه‌تری در «طرح مرزهای آفرینش هنری» را پیش کشید. به عنوان مثال در آثاری که او در واپسین دوره‌ی کار فکری‌اش در مورد کیمیاگری نوشت، نکته‌های بسیار مهمی در مورد هنر (به ویژه هنرهای سده‌های میانه) پیش کشید، که هنوز به چشم پژوهشگران تازه می‌آیند.

مود بادکین در کتاب مشهورش ***الگوهای سرنمون در شعر*** از تاثیر یونگ بر هنرمندان امروز یاد کرده، و گفته است که تفاوت روش یونگ با فروید در این بود که یونگ هرگز متن هنری را سندی در پیشبرد سخن روانکاوانه نمی‌دانست، و کشف ناخودآگاهی به چشم او در خود جذاب بود، و نه فقط همچون راهگشای مداوای بیماران.[۳] مباحث فروید آشکارا در بنیان خود استوار است به تجربه‌ی علمی. هر چند با اطمینان می‌توان گفت که این مباحث، و نظریه‌هایی که فروید پدید آورد، راهگشای درهم‌شکستن باور به ایقان علمی بوده‌اند، اما باید قبول کرد که به گونه‌ای متناقض‌نما اساس کار فروید تکیه بر تجربه‌های تکرارشونده‌ی علمی بود. او تحلیل‌های روان‌شناسانه‌ای را ارائه می‌کرد که به

2- C. G. Jung, *Collected Works, vol 15, The Spirit in Man, Art and Literature,* London. 1989.

3- M. Bodkin, *Archetypal Patterns of Poetry,* Oxford, 1934, p 73.

استدلال، قیاس، استقراء، و تعمیم نظری متکی بودند. کار فروید به برداشتی نزدیک بود که می‌توان آن را به معنای سده‌ی نوزدهمی «علمی» خواند. البته نکته‌ی جذاب این‌جاست که فروید به سهم خود به حاکمیت آن برداشت پایان داد. دانش گسترده‌ی او در زمینه‌های فرهنگی و فلسفی البته به کار غنی‌تر کردن مباحث نوشته‌هایش آمد، اما اساس کارش به ادعا و تصریح خودش «علم» بود. در مقابل، کار یونگ بارها بیش‌تر فلسفی، و وابسته به سنت بحث فلسفی درباره‌ی ناخودآگاهی بود. یونگ هر چه در زندگی فکری خود پیش‌تر رفت، کمتر به تحلیل‌های داده‌ها و تعمیم‌های علمی پرداخت، و بیش‌تر به **شهود و مکاشفه‌ای** باور آورد که آن را، به درستی، در کار هنر معتبر می‌دانست.

یکی از قدیمی‌ترین مباحث در فلسفه‌ی مدرن درباره‌ی ناخودآگاهی نکته‌هایی است که لایب‌نیتس در بحث خود با جان لاک در کتاب ***رساله‌های جدید در مورد نیروی فهم انسان*** در مورد «زیرآگاهی» طرح کرده بود. او از «ادراک‌های نازلی» سخن گفته بود که «نمی‌توانند به حد آگاهی برسند». اما لایب‌نیتس از این پیش‌تر نرفته بود.[۴] در واقع در فلسفه‌ی پساکانتی، و در آثار هگل، شلینگ و شوپنهاور بود که ناخودآگاهی به معنای ژرف فلسفی خود سر بر آورد. مباحث فلسفه‌ی ایدآلیستی آلمانی درباره‌ی ناخودآگاهی را دو متفکر، از دو راه متفاوت، «جمع‌بندی» کردند. یکی از آن‌ها کارل گوستاو کاروس (۱۸۶۹-۱۷۸۹) بود، و دیگری ادوارد فون هارتمن (۱۹۰۶-۱۸۴۲). هر دو نویسنده اشاره‌های زیادی به دیدگاه شوپنهاور در مورد ناخودآگاهی که در فصل مشهور «اولویت خواست بر آگاهی» در کتاب ***جهان همچون خواست و بیانگری*** آمده بود، داشتند.[5] در این کتاب می‌خوانیم که آگاهی، خردورزی، و هوش استوار است به خواست ناآگاهانه. خواست، حاکم و تعیین‌کننده‌ی مسیر آگاهی است. مصیبت آدمی از آنجا آغاز می‌شود که می‌کوشد تا رانه‌ها و انگیزه‌های راستین کنش‌های خود را منکر شود. انگیزه‌هایی که هر چند پنهان و ناخودآگاه‌اند، اما ادراک قدرتشان دشوار نیست. کاروس، که خود نقاش مشهوری بود، و به آیین رمانتیک‌ها کار می‌کرد، و نظریاتی تازه در مورد تصویرگری چشم‌اندازها داشت، در کتاب ***روان‌شناسی*** خود که به سال ۱۸۴۶ منتشر کرد، نوشت که کشف ناخودآگاهی مهمترین عامل در پیشرفت شناخت

4- G. W. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, ed. J. Bruncshwig, Paris, 1966, pp 329-330.

5- A. Schopenhauer, *le monde comme volonté et comme représentation*, tra. A. Burdeau, Paris, 1992. pp 135-218.

روان و ذهن آدمی است. او بر این نکته پافشاری کرد که ناخودآگاهی ما درست همچون جهان ابژکتیو رویاروی آگاهی سوبژکتیو ما قرار دارد. این نکته که تا حدودی یادآور اندیشه‌ی شلینگ سالخورده می‌نماید، به چنین نتیجه‌ای نیز می‌رسید که ایده‌های ناآگاهانه را می‌توان حتی سازندگان راستین ارگانیسم حیاتی ما دانست. ما در زندگی هرروزه‌ی خود به کنش‌های نیمی آگاه و نیمی ناخودآگاه دست می‌زنیم، و آگاهی (خواست) و ناخودآگاهی (غریزه) مدام در ما به تعادل‌های ناپایداری می‌رسند. نکته‌ی جذاب در نوشته‌های کاروس طرح دو لایه‌ی ناخودآگاهی است. او معتقد شده بود که لایه‌ی زیرین ناخودآگاهی هرگز بر ما آشکار نخواهد شد، و قلمرو واقعی زندگی جان ماست. لایه‌ی بالاتر ناخودآگاهی بیشتر پنهان است، اما نشانه‌هایی نمادین و رمزی از آن در زندگی ما یافتنی است. یعنی گاه خود را بر ما می‌نمایاند. و این تا حدودی همانند است با تفاوتی که فروید میان ناخودآگاهی و «پیشاآگاهی» قائل بود. سرانجام کاروس به این نکته نیز اشاره داشت که آثار هنری و رویاهای ما دو مسیر اصلی کشف انگیزه‌های ناآگاهانه‌ی ما هستند.

ادوارد فون هارتمن در این بحث دنباله‌ی کار کاروس را گرفت، و چندان در کار خود پیش رفت که در زمان حیاتش به او لقبِ «فیلسوف ناخودآگاهی» دادند. او در کتاب عظیم خود ***فلسفه‌ی ناخودآگاهی*** که در سه مجلد، و در سال ۱۸۷۰ منتشر شد، از «منطق ناخودآگاهی» شوپنهاور دفاع کرد، اما در عین حال از فلسفه‌ی خوش‌بینانه و امیدوار هگل نیز یاری گرفت. او نوشت که زندگی روح انسانی از سه پله می‌گذرد: در پله‌ی نخست، که دیگر آن را پشت سر گذاشته‌ایم، خرد و خواست با یکدیگر متحد بودند، و این پله‌ی مطلق بود. در پله‌ی دوم، که در پی هبوط پیش آمد و اکنون در آن به سر می‌بریم، خرد و خواست از یکدیگر جدا شدند، و ناخودآگاهی شکل گرفت، و خواست چون نیرویی عظیم و پنهان، به گونه‌ای کورکورانه، عمل کرد. آدمی به آرمان‌هایی دل بست که بی‌آنکه به دقت بداند خبر از آرزوی وحدت خرد و خواست می‌دادند. این پله‌ی بیگانگی چندان به درازا می‌انجامد که از خود بیگانگی آدمی به اوج برسد. آنگاه زمینه‌ی پیدایی پله‌ی سوم پدید می‌آید. جایی که آرمان وحدت خرد و خواست به واقعیت تبدیل خواهد شد. اهمیت کار ادوارد فون هارتمن در این است که او از مفهوم «ناخودآگاهی کلی، جمعی و انسانی» یاد کرد. او نوشت که هر چند ممکن است ما به سرچشمه‌ی ناآگاهانه‌ی برخی از کنش‌های فردی خود و دیگران پی ببریم، اما نمی‌توانیم ناخودآگاهی جمعی را بازشناسیم. غریزه‌ها و خواست‌های ما ریشه در این ناخودآگاهی جمعی

دارند.[۶] اینجا باید نکته‌ی مهمی را تذکر بدهم: کاروس و هارتمن بحثی از سازوکار سرکوب نشانه‌های بروز یا ظهور رانه‌های ناخودآگاهی نکرده‌اند. یعنی از مقاومت روانی و ذهنی آدمی در برابر شکل‌های نمایان شدن نشانه‌های ناخودآگاهی یاد نکرده‌اند. نکته‌ای که بعدها در کار فروید اهمیت کلیدی یافت.

مفهوم ناخودآگاهی جمعی یونگ تا حدودی به بحث هارتمن نزدیک است. اما خاستگاه اصلی آن انتقادی است که یونگ به ادراک فروید از ناخودآگاهی داشت. به گمان یونگ، شاگرد و ناقد دیگر فروید، آلفرد آدلر، به خوبی نشان داده بود که تنها غریزهٔ جنسی انسان نیست که به رانه‌های اصلی ناخودآگاهی شکل می‌دهد، بل غریزه‌ی سلطه بر دیگران نیز تا همین حد مهم است، و فروید از این نکته غافل مانده بود، و به همین دلیل نیز بحث او محدود مانده بود. یونگ این مساله را پیش می‌کشید که نظریه‌ی فروید در مورد ناخودآگاهی نیز نابسنده است، و او اهمیت ناخودآگاهی جمعی را ندانسته است. البته فروید، خاصه در پایان زندگی‌اش، به اهمیت تحلیل اسطوره‌ها پی برده بود، و از این جا تا حدودی به مفهوم ناخودآگاهی جمعی نزدیک شده بود. اما در توتم و تابو به صراحت آمده که مردمان در اسطوره‌ها، حکایت‌های مردمی، ضرب‌المثل‌ها و... همان نمادگرایی‌ای را به کار می‌برند که یک فرد در رویاهایش از آن سود می‌جوید. گذشته از این، حکم فروید هیچ تعمیم نظری‌ای در پی نداشت. او فقط در مورد «اقوام ابتدایی» و نیز درباره‌ی شکل‌های بسیار ساده‌ی روایی حکم می‌داد، و نمی‌خواست از آن نظریه‌ای فراگیر بسازد. به هر رو شاید بتوان گفت که توجه فروید به اسطوره‌ها، و تعریف ناکاملی از ناخودآگاهی جمعی ارائه می‌کرد، نتیجه‌ی تاثیری بود که خواندن آثار یونگ بر او گذاشته بود، هر چند خود او بدین نکته اشاره‌ای نداشت.

یونگ نظریه‌پرداز واقعی ناخودآگاهی جمعی بود. او این نکته را دریافت، و به صراحت بیان کرد که در تحلیل روان می‌توان عناصر نمادهای اسطوره‌ای را یافت، نمادهایی که در ناخودآگاه فرد حضور دارند، انگار که به او ارث رسیده باشند. به نظر یونگ، عناصری نمادین در روان ما وجود دارند که به معناهایی باز می‌گردند که خود آن‌ها نساخته‌ایم، و به یاری هیچ یک از روش‌های معمول در روانکاوی فروید نیز بازشناختنی نیستند. برعکس چنین به نظر می‌رسد که این عناصر و معناها زاده‌ی «معناهایی ازلی و جاودانی» هستند. این تصاویر بازمانده، در کامل‌ترین، و دقیق‌ترین

6- J. C. Filloux, *L'inconscient*, Paris, 1984, pp 11-15.

شکل خود «سرنمون»هایی هستند، که به شکل‌های گوناگون نمادین ظاهر می‌شوند، یعنی در نمادهای زیبایی‌شناسانه و دینی بازآفرینی می‌شوند.[7] این‌سان ما بدون این که بدانیم در جهانی از خدایان، شیاطین، فرشتگان، و نیروهای خیر و شر زندگی می‌کنیم که «حضورشان شکل عوض کرده است». سرنمون‌های یونگی در واقع میراث ناخودآگاهی اجدادی هستند، که پیش از تولد ما وجود داشته‌اند. ما در دل ناخودآگاهی جمعی متولد شده‌ایم، و تصاویری که می‌آفرینیم در بسیاری از موارد فقط باززایی سرنمون‌هایند.

خود یونگ در متنی که به حد افراط ساده بیان شده است (و به راستی که نگارش آن نیازمند قدرت کم‌نظیر نویسندگی بود) به این نکته‌های اصلی پرداخت. این متن فصلی است از کتاب ***انسان و نمادهایش***، که عنوانش «آشنایی با ناخودآگاه» است.[8] یونگ از مفهوم نماد آغاز کرد و از آن تعریف ساده‌ای به دست داد. نماد اصطلاح، نام، یا حتی تصویری است که هم نماینده‌ی چیزی آشنا در زندگی هرروزه‌ی ماست، و هم مهمتر از آن نماینده‌ی معنا یا معناهایی پنهانی و ضمنی است. پس نماد چیزی که به بیش از معنای ظاهری خود دلالت کند. سازوکار کارکرد ناخودآگاهانه‌ی ذهن نسبت دال نمادین را با معناهای درونی و باطنی آن پنهان می‌کند. یونگ در مورد ناخودآگاهی جمعی نوشت همانطور که جسم ما از اندام‌هایی شکل گرفته که «هر یک تاریخ تکاملی طولانی‌ای» دارند، ذهن ما نیز اجزاء و تاریخ‌هایی دارد. ذهن و روان نیز تحولی زیست‌شناسانه، پیشاتاریخی و ناخودآگاهانه دارند. به عنوان مثال در اسناد بی‌شماری از تمدن‌های انسانی مفهومی تکرار شده است: برادرانی که با یکدیگر می‌جنگند. این مفهوم در واقع سرنمونی است، و شکل‌های متنوع ظهورش می‌توانند بسیار متفاوت باشند. در رویاهای بزرگ و نمادین ما این سرنمون‌ها روشن‌تر جلوه می‌کنند.

آنیه لا یافه، یکی از شاگردان یونگ، در مقاله‌ی دیگری از همان کتاب ***انسان و نمادهایش*** که عنوان «نمادگرایی در هنرهای دیداری» دارد، از سه نماد اصلی یاد کرد: سنگ، جانور، و دایره. او تلاش کرد تا حضور آن‌ها را در هنرهای دیداری اروپایی بیابد.[9] او تاکید کرد که مرکز توجه مجسمه‌سازان پیش از هر چیز سنگ است. آنان رویای یعقوب پیامبر را باز می‌بینند که بنا به متن کتاب مقدس سنگی زیر سر نهاد، و به خواب

7- C. G. Jung, *Psychological Reflections,* ed. J. Jacobi, London, 1986, pp 38-52.

8- C. G. Jung ed, *Man and his Symbols,* New York, 1968, pp 1-95.

9- A. Jaffé, "Symbolism in the Visual Arts", in Jung ed, *op. cit,* pp 255-322.

رفت. او در خواب دید که از نردبامی فرشتگان آمدوشد دارند، و این نردبام راه او را به سوی آسمان گشوده است. سپس به دیدار یهوه نائل آمد، و یهوه به او بشارت داد که این زمینی را که بر آن خفته‌ای به تو می‌بخشم، و از تو و از نسل تو جمیع قبایل زمین برکت خواهند یافت. او چون از خواب بیدار شد، از آن سنگ ستونی ساخت، و بعد خانه‌ای و آن را بیت ئیل خواند.[۱۰] یافه نوشت که اینجا فرض اصلی وجود روح در سنگ است. سنگ که حتی در ادیانی که به شدت با بت‌پرستی مبارزه کرده‌اند، به شکل‌های متفاوت، محترم و مقدس شناخته شده است. سپس یافه به مساله‌ی وجود روح در جانوران و دایره پرداخت. او از ماندالا یاد کرد، که یونگ بدان بسیار پرداخته است. یافه نشان داد که میان دایره‌ای که شعاع‌های خورشید را نمایان می‌کند، و در بسیاری از آثار هنری و مقدس اقوام گذشته به گونه‌های بسیار ترسیم شده، و میدان عظیمی در یک کلان‌شهر امروزی که خیابان‌های متعددی از آن چون شعاع‌هایی جدا می‌شوند، و حتی ثبت تصویری امواج صوتی‌ای که از ارتعاش یک دیسک فولادی ایجاد شده‌اند، همانندی هست. همه‌ی این‌ها نماد ماندالا را باز می‌سازند. ماندالا تجسم زمینی تقدس بود که در آیین مسیح جای خود را به صلیب سپرد که راه به آسمان می‌بُرد، و تصور بهشت آسمانی را می‌ساخت. سپس یافه از حضور این سرنمون‌ها در آثار نقاشی مدرن بحث کرد. نکته‌ای که او بحث را گرد آن متمرکز کرد، باور نقاشان به «وجود روح در اشیاء» بود. او از کارلو کارا تا جورجو کیریکو مثال آورد که به حضور چیزی پنهان در پس آن‌چه خود را به ما می‌نمایاند باور آورده بودند. آنان به گفته‌ی کیریکو «در پی معما» بودند، و در جهانی که از حضور نیروهای معنوی خالی مانده (یعنی در دنیای پس از نیچه، و پس از مرگ خداوند) از نایافتن آن مورد مرموز چه در پشت چیزها، و چه در کارهای خود به هراس افتاده بودند. یافه می‌گوید که نقاشی هم بود که با باور حسیدی و یهودی خود این هراس را نشناخت. او مارک شاگال بود که راه را گشود تا ادراکی تازه از «امر نایافتنی»، و از «نسبت ناخودآگاهی و آگاهی» مطرح شود.

اکنون، پیش از پرداختن به نسبت هنر و ناخودآگاهی از نظر یونگ مایلم به سه نکته‌ی دیگر که اهمیت زیادی دارند اشاره کنم. نکته‌ی نخست: ما تا اینجا، در این رشته درس‌ها نکته‌ای را مسلم فرض کرده بودیم، این که اثر هنری در جریان ارتباط قرار می‌گیرد، و در واقع پیام یا پیام‌هایی را منتقل می‌کند. روشن است که چنین منطقی ناگزیر به وجود معنا یا

۱۰- *کتاب مقدس، سفر پیدایش*، باب ۲۸.

معناهایی در اثر هنری باور می‌آورد. حتی ارتباط ناب زیبایی‌شناسانه، که به گمان فیلسوفان سده‌ی هجدهم و پیروان بعدی آن‌ها رابطه‌ای است حسی، باز شکلی از انتقال معناها را «در پی خواهد آورد». یونگ یکی از مهمترین متفکرانی بود که این انتقال، ارتباط و گذر معناشناسانه را زیر سئوال برد. او در همان سخنرانی‌ای که در آغاز این درس بدان اشاره کردم، چنین گفت: «آنقدر از دلالت و معنای اثر هنری سخن گفته‌ایم که به سختی می‌توان نخستین شکی را که به ذهن خطور می‌کند، از خود دور کرد: و آن اینکه آیا هنر به راستی بر معنایی «دلالت» دارد؟ شاید هنر بر چیزی «دلالت» نمی‌کند، شاید هیچ «معنایی» دست‌کم به مفهومی که ما در اینجا از آن اراده می‌کنیم ندارد؟ شاید هنر به مانند طبیعت است که فقط هست و بر چیزی «دلالت» ندارد؟». سپس سئوال بسیار مهمی را پیش می‌کشد: «شاید دلالت ضرورتاً بیش از تفسیر است؟ و شاید فقط سر و سری است که عقلی که خواستار دادن معنایی بوده، در آن نهاده است. می‌توان گفت که هنر همان زیبایی است و با زیبا بودن به نقش خود عمل می‌کند، و همین او را بس است، و دیگر به هیچ معنایی نیاز ندارد».[۱۱]

نکته‌ی دوم: به گمان یونگ ما هرگز به اسرار آفرینش هنری پی نخواهیم برد. هر چقدر هم که روانشناسی پیشرفت کند باز توانایی آن را نخواهد داشت که از راه بررسی خردمندانه و علمی راز تولید هنری را بازشناسد. شاید بتوان از راه خردورزی، و منطق علت و معلولی، تمام رخدادها و کنش‌های روانی را که در بستر خودآگاهی جریان دارند، تبیین کرد و توضیح داد، اما نمی‌شود لحظه‌ی آفرینش را که ریشه در ناخودآگاهی گسترده و بی‌پایان دارد، درک کرد. یونگ می‌گوید آفرینش هنری چون قلعه‌ای تسخیرناپذیر در برابر هجوم معارف بشری و علوم ایستاده است.[۱۲] ما تنها می‌توانیم شکل ظهور زیبایی هنری را بشناسیم، وگرنه گوهرش دست‌نخورده و ناشناخته همواره باقی می‌ماند.

نکته‌ی سوم: یونگ تاکید می‌کند که نیت و مقصود اثر را باید از خود آن شناخت، و نه از راه مولف آن. او می‌نویسد: «گرچه میان اثر هنری و آفریننده‌اش روابط بس تنگاتنگی هست، و رشته‌هایی ناگسستنی آنان را... به یکدیگر می‌پیوندد، معهذا حقیقت این است که یکی نمی‌تواند مبین دیگری باشد».[۱۳] شاعر و هنرمند انسان است، و آنچه درباره‌ی

۱۱- یونگ، **جهان‌بینی**، صص ۸۳-۸۲.
۱۲- **پیشین**، ص ۳۱.
۱۳- **پیشین**، ص ۲۹.

کار خویش می‌گوید کمترین بهره را در روشنگری راستین کارش دارد.[۱۴] شاعر به عنوان هنرمند «همان اثری است که می‌آفریند».[۱۵] یونگ از **فاوست** گوته مثال می‌آورد، و می‌گوید که نمی‌توان این اثر را محصول وضعیت، و موقعیت خودآگاهانه‌ی شاعر دانست، بل نکته این‌جاست که از خود بپرسیم این اثر چه نسبتی دارد با آگاهی و خودآگاهی زمانه‌اش. **فاوست** را به قلمرو نبوغ شخصی منحصر کردن، یعنی از کف دادن ادراک ناخودآگاهی گروهی، و کلیدهای رازگشای آن. یونگ در این مورد اشاره‌ای به استدلال یاکوب بورکهارت، تاریخ‌نگار مشهور سوییسی در مورد ***نمایش خدایی*** دانته می‌کند، بورکهارت گفته بود که این اثر را نمی‌توان محصول کار یک فرد دانست، بل از راه نیروهایی که خود دانته نیز با آن‌ها آشنا نبود، با ناخودآگاهی یک دوران تاریخی، و تلاش آن برای یافتن آگاهیِ تاریخی مرتبط می‌شود. یونگ در اثبات مدعای خود از راه دیگری نیز می‌رود، و به نکته‌ی بسیار مهمی اشاره می‌کند. هر هنرمندی خواه بداند یا نه اثر هنری را در خود «می‌رویاند». نسبت هنرمند با اثرش درست همچون نسبت مادری است با فرزندش. اثر از پاره‌ی زنانه‌ی وجود هنرمند شکل می‌گیرد، و «زاده می‌شود». یونگ می‌نویسد: «اثر از ژرفای ناخودآگاه که قلمرو مادران است سر بر می‌آورد».[۱۶] هر کس که اندکی با نوشته‌های یونگ آشنا باشد این را در می‌یابد که نکته‌ی مورد بحث او هیچ تمثیلی و مجازی نیست، بل از نظر او بیان حقیقتی روانشناسانه است. اما از این حقیقت چه می‌توان آموخت؟ فرزند از آن دم که متولد می‌شود زندگی مستقل خود را می‌یابد، و در تکامل خویش با جهان، و با دیگران مناسبات خصوصی‌ای مستقل از مادر برقرار می‌کند. هر چه هم که مراقبت مادرانه موثر باشد او به راه خود خواهد رفت، و سرانجام زندگی خود را خواهد ساخت. درست به همین شکل اثر هنری از آفریننده‌ی خود مستقل می‌شود، و راه خود را می‌یابد.

۲. دو گونه اثر هنری از نظر یونگ

یونگ میان آثار ادبی‌ای که آن‌ها را «روان‌شناسانه» نامیده بود، و آثاری که آن‌ها را محصول جذبه و مکاشفه، یا دیده‌وری (Vision) هنرمند می‌دانست تفاوت می‌گذاشت. او در مقاله‌ی مهم خود با عنوان «روان‌شناسی و شعر»، که به سال ۱۹۳۰ نوشت، و در کتاب

۱۴- پیشین، ص ۴۱.
۱۵- پیشین، ص ۵۵.
۱۶- پیشین، ص ۵۹.

انسان مدرن در جستجوی جان منتشر شد، این بحث را پیش کشید.[۱۷] این نوشته‌ی یونگ در حکم مکمل مقاله‌ی مهم دیگر او «نسبت روان‌شناسی تحلیلی با شعر» است که هشت سال پیشتر نوشته بود. البته یونگ در «روان‌شناسی و شعر» فقط از نوشته‌های ادبی بحث کرده، اما به سادگی می‌توان حکم او را در مورد هنرهای دیگر نیز صادق دانست. از این رو در بحث از این اندیشه‌های یونگ مدام به آثار هنری اشاره می‌کنم، و نه فقط به نوشته‌های ادبی. یونگ دسته‌ی نخست از آثار هنری مورد نظرش را روان‌شناسانه می‌خواند، و توضیح می‌دهد که این نام را به این دلیل برگزیده که «سبک مزبور همواره در چارچوب آنچه از لحاظ روانشناسی، فهمیدنی یا دست‌کم قابل تشخیص و تصدیق است جولان دارد، بدین‌معنی که همه اعمال ذهنی در آن شیوه، از تجربه زیسته تا دادن شکلی هنری بدان، در قلمرو روانشناسی قابل توضیح و تبیین صورت می‌گیرد».[۱۸] این آثار همواره مواد اصلی خود را از قلمرو گسترده‌ی تجربه‌ی آگاهانه‌ی انسانی به دست می‌آورند، و دارای مضمونی برگزیده هستند که «در چارچوب خودآگاهی آدمی می‌گنجد، مثلاً تجربه‌ای از زندگی، شیئی، یا شور و هوایی، سرنوشت و سرگذشتی انسانی، به طور کلی تا آنجا که هشیاری یا خودآگاهی آن را می‌شناسد یا حدس می‌تواند زد».[۱۹] اثر هنری روان‌شناسانه استعلای مسائل بشری است، و هنرمند در آن باید بتواند نقش شناختی و توضیحی یک روان‌شناس را به بهترین شکل انجام دهد. به گمان یونگ بخش نخست ***فاوست*** گوته چنین اثری است. و ما از خواندن آن به خوبی درمی‌یابیم که انگیزه‌های اصلی کنش‌ها و رخدادها چه بوده است. تعداد بی‌شماری از رمان‌ها، و منظومه‌های اخلاقی نیز از این دست آثارند.

زمانی که به بخش دوم ***فاوست*** توجه کنیم متوجه می‌شویم که اینجا تجربه‌ی بیان شده در اثر، و موضوع شگفت‌آوری که درونمایه‌ی آن را ساخته است، به چشم ما هیچ آشنا نمی‌آید. گوهرش بیگانگی است، و رازش ناگشودنی می‌نماید. در آثار گروه دوم مورد بحث یونگ که آن‌ها را «دیده‌ورانه» می‌نامد، اصل بر راز معنایی است، اثر انگار از ژرفای ناشناخته‌ی طبیعت یا روان آدمی بر می‌آید. گوهرش راز است، و شیوه‌ی بیانش هر چه باشد به رازورزی و روش دیده‌ورانه استوار است. برخورد با چنین جریان زورمندی در آدمی هراس، و شگفتی می‌آفریند «زیرا به انحاء مختلف، قدرت تربیت

۱۷- **پیشین**، صص ۶۲-۲۸.

۱۸- **پیشین**، ص ۳۴.

۱۹- **پیشین**، ص ۳۳.

یافته و متمدن فهم و ادراک و احساس را گوشمال می‌دهد و از آفرینش هنری، چیزی بس متفاوت با تجارب پیش‌پا افتاده‌ای که از رویه زندگانی جاری حاصل آمده مطالبه دارد».[۲۰] مثال‌های یونگ از هنر دیده‌ورانه‌ی ادبی جز بخش دوم ***فاوست***، ***نمایش خدایی*** دانته است، و تجربه‌های دیونیزوسی نیچه، و اپراهای چهارگانه‌ی ***حلقه‌ی نیبلونگ‌های*** واگنر، و اپراهای ***تریستان و ایزولد*** و ***پارسیفال*** او، و آثاری از یاکوب بوهم و ویلیام بلیک. اصلی که یونگ در تمایز هنر روانشناسانه و هنر دیده‌ورانه پیش می‌کشد، ابهام معنایی آثار هنری‌ای است که در این دو دسته جای می‌گیرند. نخستین دسته ما را ناگزیر از این پرسش نمی‌کنند که «پس معنایش چه بود؟» در حالی که دومین دسته مدام این پرسش را پیش می‌کشند. به دلیل همین منش باطنی است که دسته‌ی دوم نیازمند تفسیر، تاویل، و توضیح بسیار می‌شوند. این آثار به هیچ چیز در زندگی هرروزه‌ی ما همانند نیستند، بل بیشتر به رویاها، هراس‌ها و اندیشه‌های ظلمانی شبیه‌اند. در رساله «روانشناسی و شعر» مدام در بحث از هنر دیده‌ورانه از ظلمت و تاریکی یاد می‌شود. این فقط یک استعاره‌ی ساده‌ی ادبی نیست، بل نمایانگر اصلی اساسی است: «ریشه و خاستگاه مضامین دیده‌ورانه در ظلمت و مه غلیظی پنهان است، آن چنان که غالباً وسوسه می‌شویم تا اعتقاد کنیم که آن ظلمت همواره خالی از قصد و نیتی نیست».[۲۱] یونگ می‌گوید که از این نکته نباید به روش بررسی روانکاوانه‌ی دریافت مقاومت‌ها متوسل شد، چون جدا از جذابیت ظاهری این روش، توسل بدان راهگشا نخواهد بود. زنجیره‌ی آثاری که از نوشته‌های هرمسی به دانته و گوته، و سرانجام به زمانه‌ی ما می‌رسند، نشان می‌دهند که ارزیابی آن‌ها به عنوان آثاری زاده‌ی خلاقیت فرد تا چه حد نارواست، و موجب چه اشتباه‌های برگشت‌ناپذیری می‌شود. «در درون اثر هنری، رویت باطنی، تجربه ژرف‌تر و قدرتمندتری از شور و شهوت منحصراً انسانی است».[۲۲] اینجا کلام یونگ لحن یک ناقد مدرنیته را به خود می‌گیرد. او می‌نویسد که پس از آن همه اطمینان دروغینی که دوران روشنگری برای ما فراهم آورد، اکنون در می‌یابیم که سپر علم و دانایی به کارمان نمی‌آید، و ظلمت باقی مانده است و اثری از نور حقیقت نیست. اثر هنری دیده‌ورانه از این رو به دنیای شب وابسته است. یونگ به ما هشدار می‌دهد که به عقل خود و روشنی آن اطمینان نکنیم. ما از بیم خرافه‌اندیشی و پروای متافیزیک، هرگونه تردید نسبت به

۲۰- پیشین، ص ۳۵.

۲۱- پیشین، ص ۳۸.

۲۲- پیشین، ص ۴۴.

کارآیی خرد را طرد و انکار کرده‌ایم تا دنیایی خودآگاه، مطمئن، فرمانبردار دست‌نشانده و دست‌آموز بسازیم که بر آن قوانین طبیعت، و قانون انسانی، در نظم تمام و کمال حکم برانند. اما شاعر و هنرمند ناگاه به ما می‌گویند که در اشتباهیم، و ظلمت همچنان باقی است. شاعر با تمثیلی دیده‌ورانه از آن حرف می‌زند. همانطور که ستاره‌ای هشت‌پر تمثیل خورشید است، و از تمدن‌های دور باقی مانده، و در معبدهای تبتی و کلیساهای گوتیک، و نزد «اقوام ابتدایی» یکسان یافت می‌شود. پیش از آن که بشر چرخ را اختراع کند، این تمثیل تصویری را کشف کرده بود. حضور این تمثیل در پیکر واژگان، یا از راه شگردهای‌شاعرانه‌در اثری‌ادبی به‌دیده‌وری شاعر بازمی‌گردد، و خبر از یادگاری مقدس می‌دهد، که فراتر از زندگی هرروزه و خرد ابزاریِ وابسته به این زندگی می‌رود. شاعر از تجربه‌ای قدسی بهره می‌گیرد که نه خود از آن باخبر است، و نه ما می‌توانیم از آن باخبر شویم. گوته با آفریدن مارگریت زن جاودانه، انیما، یا نیمه‌ی زنانه‌ی وجود را تصویر کرد، و «پولیا»ی فرانچسکوکولونا راباز‌آفرید، با بهتر بگوییم باز ظاهر کرد، و او را به هلن، مادر مقدس، سوفیا، و به زایندگی مرتبط کرد. پولیا در آستانه‌ی رنسانس امید باززایی بود، و در *فاوست* گوته ـ یعنی در اثری که ابلیس بر دانای روزگار ظاهر می‌شود، و او روحش را به نیروی شر می‌فروشد ـ نه امید که خبردهنده‌ی جاودانگی جدال خیر و شر بود.[۲۳]

تجربه‌ی شهودی و رویابینی هنرمند را باید جدی گرفت. روانشناسی نشان می‌دهد که دیده‌وری، و نیروی پندارسازی، مکاشفه، و شهود همانقدر مهم است که تجربه‌ی آگاهانه‌ی هنری. در عین حال، روان‌شناسی این نکته را نیز نشان می‌دهد که هر چه هم ادراک این دنیای شبانه و تیره‌ی دیده‌وری که آغازگاه کار هنرمند است دشوار باشد، باز کاری ناممکن نیست. نه به این معنا که حقیقت آن به طور کامل درک خواهد شد، بل بدین‌معنا که می‌شود نکته‌ی مرکزی‌اش را از راه تاویل و توضیح درک کرد. یونگ می‌نویسد این جهانی یکسر ناآشنا نیست. دنیایی شخصی نیست که کشف آن فقط برای روانشناس جذاب باشد، بل «موردی است که نزد همه‌ی ما مشترک است». کار هنرمند از سرچشمه‌ای یکسر شخصی ریشه نمی‌گیرد، همانطور که رویاهای ما از «ناآگاهی جمعی» خبر می‌دهند. اگر فاوست می‌تواند چنان ساده و راحت خود را دوپاره کند، یکی شر را برگزینند، و دیگری «بی‌هیچ نشان زخمی» رفتاری تا آخرین حد ممکن اخلاقی را پیشه کند، از این روست که شخصیت فاوست زاده‌ی گوته نیست، بل از جایی می‌آید که

۲۳- پیشین، صص ۵۱-۵۰.

گوته به راستی از آنجا بی‌خبر مانده است. یونگ می‌گوید برای فهم اثر هنری باید اجازه بدهیم که اثر ما را قالب‌گیری کند، همانطور که هنرمند را قالب گرفته است.[۲۴]

ناقد هنری، و حتی یک مخاطب ساده‌ی اثر هنری از راه بررسی نمادهای اثر قدرت شناخت نسبی آن ناخودآگاهی جمعی را می‌یابد. بررسی زبان نمادین اثر کشف رمز یا بهتر بگویم کلید کشف ناخودآگاهی است. فروید ادبیات را پیش از هر چیز همچون بیانگر ناخودآگاهی مولف فرض می‌کرد. البته همانطور که در درس پیش نشان دادم، کار او محدود به این نکته نمی‌شد، اما به یک معنا مولف در مرکز پژوهش‌هایش قرار داشت. یونگ حق داشت که می‌گفت: «فروید می‌پنداشت با تفحص در حیات شخص هنرمند، کلیدی رازگشای شاهکارها را یافته است».[۲۵] تفاوت یونگ با او، یکی هم در این است که ادبیات را چنین ساده دستگاه علائم روان‌نژندی نمی‌شناخت. متن برای او وسیله‌ای نبود تا به کارکرد روان‌فردی آگاهی یابد. به گمان او دیده‌وری شاعر محصول تخیلی قدرتمند یا حالت شاعرانه‌ی ویژه‌ای نیست، بل از تجربه‌ای ازلی پدید می‌آید که زمان آن فراتر از محدوده‌ی زندگی یک فرد می‌رود. این تجربه‌ی ازلی از راه ناخودآگاهی جمعی منتقل می‌شود. این ناخودآگاهی خود یک نظم و آرایش روانی است که با نیروی وراثت نسل‌ها شکل گرفته است. اسطوره، افسانه‌ی کودکان، افسانه‌های فولکلوریک، حکایت قدیسان، اخلاقی، قهرمانی و غیره به ناب‌ترین شکلی شماری از انگاره‌های سرنمونی را، که به شکل گریزناپذیری در ادبیات راستین پدید می‌آیند، منتقل می‌کنند. این انگاره‌ها سویه‌هایی از تجربه‌ی کلی و همگانی انسانی را بیان می‌کنند.

۳. زیباییِ سوررآلیستی

یکی از واکنش‌های مهم به زیبایی‌شناسی کلاسیک کارهای هنری و نظری سوررآلیست‌ها بود، که می‌دانید متاثر از روانکاوی فروید، و روانشناسی یونگ نیز بودند. آثار آنان از مهمترین اسناد در بیان کارآیی ناخودآگاهی است. در آثار سوررآلیست‌ها نکته‌ی مرکزی از رویای شب به رویای روز، و به گونه‌ای صریح و قاطع به مفهوم *لذت* منتقل می‌شود. نخست از مفهوم زیبایی برای سوررآلیست‌ها آغاز کنیم. شاید بتوان سرچشمه و ریشه‌ی ادراک آنان را از زیبایی در دو جمله‌ی آرتور رمبو و لوتره آمون بازیافت. رمبو نوشته که شبی زیبایی را روی زانوهایش نشاند و آن را تلخ یافت:

۲۴- پیشین، ص ۶۱.
۲۵- پیشین، ص ۵۳.

«پس به او ناسزا گفتم». تلخی زیبایی در آثار سوررآلیست‌ها باقی ماند. لوتره آمون، ازسوی دیگر تشبیه مشهوری از زیبایی داشت: «زیبا همچون رویارویی یک چرخ خیاطی با یک چتر، روی میز تشریح». این تعریف بنیان فکر آندره برتون را در مورد زیبایی و تصویرگری در شعر ساخت. او به این نتیجه رسید که زیبایی چون تصویر شعری از رویارویی دو چیز ناهمخوان جرقه می‌زند. سوررآلیست‌ها در پی دو شاعر بزرگی که از آن‌ها نام بردم، زیبایی کلاسیک را رد می‌کردند، و از هر شکل قرارداد هنری بیزار بودند. از این رو برتون ادراک زیبایی رها از هر قرارداد را «مهمترین رسالت دوران» می‌دانست، و لویی آراگون در جزوه‌ی *به مبارزه طلبیدن نقاشی* می‌نوشت که تشبیه لوتره آمون آنجا که می‌گوید «زیبا همچون...» در واقع «ظهور اعجازها و شگفتی‌هاست در میان ما».[۲۶] شگفتی نکته‌ای کلیدی در زیبایی‌شناسیِ سوررآلیستی است. در *بیانیه‌ی سوررآلیسم* می‌خوانیم: «شگفتی زیباست، هرگونه شگفتی زیباست، و شگفتی وجود ندارد مگر این که زیبا باشد».[۲۷] برتون در ناژا گفته است: «زیبا باید تشنج باشد، وگرنه هیچ نیست».[۲۸] نسبت میان تشنج و شگفتی، لذت است.

برتون بارها نوشت که در هنر باید در پی «اثر شگفت‌آوری برآمد که برای آدم‌های بالغ آفریده شده باشد»، و مقصودش مقایسه‌ای بود میان قصه‌های کودکان و آثاری که برای آدم‌های بزرگ‌سال همان کار را می‌کنند، یعنی زاینده‌ی «حسِ شگفتی» شوند. درست به همین معناست که برتون در آغاز *سوررآلیسم و نقاشی* می‌گوید: «چشم، در موقعیت وحشیانه قرار دارد».[۲۹] یعنی در موقعیت هنر ابتدایی، یا در وضعیت جنون قرار دارد، و از آنجاست که باید به جهان نگریست. چنین نگرنده‌ای هنرمند است، کسی که همچون آدم به اصطلاح ابتدایی‌ای است که میان آدم‌های جامعه‌ی مدرن و متمدن گیر افتاده باشد. پس شگفتی، که راز هنر انسان به اصطلاح ابتدایی، و قاعده‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی حکایت کودکان است، در هرگونه کنش آفریننده‌ی هنری اصل مرکزی است. به همین دلیل سینما برای سوررآلیست‌ها چنان هنر معتبری بود، و برتون می‌نوشت که این هنر جایگاه اصلی رخداد شگفتی‌ها در هنر امروز است.[۳۰] به راستی

26- L. Aragon, La' peinture au défi' in *Les Collages,* Paris, 1965, p 23.

27- A. Berton, *Manifestes du surréalisme,* Paris, 1973, p 24.

28- A. Berton, *Nadja,* Paris, 1975, p 95.

29- A. Berton, *Le Surréalisme et la Peinture,* Paris, 1965, p 9.

30- A. Berton, *La clé des champs,* Paris, 1967, p 292.

هم که **سگ *اندلسی*** بارها بهتر از هر بیانیه‌ی سوررآلیستی هسته‌ی اصلی کار سوررآلیست‌ها را به زبان زیبایی‌شناسانه بیان می‌کرد، این را که هنر و زیبایی وابسته‌اند به شگفتیِ ناشی از لذت. یک بار پیر مابیل در رساله‌ای که بسیار مورد توجه و ستایش برتون بود، نوشت: «مورد شگفتی‌آور سرچشمه‌ی خود را در جدال مداومی میان اشتیاق و خواست‌های قلب با ابزاری که ما برای برآوردن آن خواست‌ها به کار می‌گیریم، می‌یابد».[۳۱] از این جا به نسبت میان خواست، یا اشتیاق، و ابژه‌ی آن‌ها، و لذت از یکسو، و شگفتی از سوی دیگر پی می‌بریم.

برتون در ***عشق دیوانه*** گفته است که زیبایی گستره‌ی اروس است، قلمرو لذت و شهوت[۳۲]. از این رو زیبایی‌شناسی سوررآلیسم، ضد زیبایی‌شناسیِ بومگارتن است. دیگر «منطقِ آگاهی حسی» نیست، بل شاید بتوان گفت «بی‌منطقیِ حسِ آگاهی» است. مارسل دوشان می‌گفت که «حسِ آگاهی» همان لذت است. اثر هنری، چون هر ابژه‌ی زیبا، در خود پنهانگر لذت است، و هر مورد شگفتی‌آوری نیز چنین است. برتون میان لذت زیبایی‌شناسانه و لذت اروتیک تنها «تفاوت در درجه‌ها» را می‌دید، و معتقد بود که این دو در ماهیت خود یکی هستند. همواره می‌گفت که میان میل شدید عاشقانه با خواست شدید پوئتیک تفاوتی نیست، مگر در درجه‌ی کارآیی آن‌ها. اوکاشانه‌ی اصلی تخیل را هیجان و عاطفه می‌شناخت. از این روست که هر چند برتون و سوررآلیست‌ها از زیبایی‌شناسی بومگارتن گسسته بودند، نتوانستند از نتایج بعدی آن جدا شوند. سوررآلیسم با وجود روبنای انقلابی بیانش، و اکراهش از دیدگاه کلاسیک باز به دیدگاه مسلط زیبایی‌شناسی دوران خود تسلیم می‌شد. زیبایی‌شناسی سوررآلیستی از نظرگاه بیانگری هنر دنباله‌روی می‌کرد، و در قلمرو سخن فلسفی نیز نمی‌توانست از مقام مرکزی سوژه، و بیانگری افلاطونی چشم بپوشد. هنگامی که سوررآلیست‌ها به گفته‌ی مشهور لوتره آمون باز می‌گشتند که «شعر باید ساخته‌ی همگان باشد، و نه یک نفر»، از سوژه‌ی استعلایی کانت نمی‌گذشتند، بل همچون بسیاری از فیلسوفان سده‌ی نوزدهم «براساس سوژه به همگان می‌اندیشیدند». به همین دلیل چون فروید از ناخودآگاه فرد سخن می‌گفتند، و نه از «سخن». بعدها میشل فوکو از سخن یاد کرد و نشان داد که سخن است که نظام ممنوعیت‌ها را می‌آفریند، و از آن تابوها شکل می‌گیرند و نهادی می‌شوند.

31- A. Biro, R. Passeron, *Dictionnaire général du surréalisme,* Paris, p 278.

32- A. Berton, *L'amour fou,* Paris, 1974, p 26.

فوکو در سخنرانی مشهور خود **نظام سخن** بازی ممنوعیت را در نسبت با خواست حقیقت و اشتراک جنون و خرد قرار داد. باز یادی از یونگ کنم که در مقاله‌ی «پیکاسو» همانندی میان نقاشی‌های «دیوانگان» با کارهای هنرمند بزرگ را یادآور شده بود. او نشان داده بود که میان ممنوعیت بیان و این‌درهم‌شدن جنون و خرد ارتباطی وجود دارد که آسان بازشناخته نمی‌شود.

سوررآلیست‌ها می‌گفتند که زیبایی از «ذوق همگان»، یعنی بنیان زیبایی‌شناسی کلاسیک رها شده و به سوی لذت زیبایی‌شناسانه پیش می‌رود. اما زیبایی حتی اگر از ذوق به لذت منتقل شود، همچنان چیزی ابژکتیو باقی می‌ماند. زیبایی حتی اگر به گفته‌ی آراگون از شعر به کنشِ شعری منتقل شود، باز دربند تمایز ابژه و سوژه باقی است، و به گونه‌ای هنوز به سرچشمه‌ی فلسفه‌ی هنر کلاسیک وابسته است. بهترین شاهد آنجاست که مارسل دوشان از میان انبوهی از اشیاء آماده برخی را برمی‌گزید، و خود آن را ready-made می‌خواند. کارش چیزی جز گزینش نبود، فقط ادعا می‌کرد که گزینش همان آفرینش است. مثال دیگر اهمیت بازار مشهور عتیقه‌فروشی پاریس برای برتون است، که در کفش کهنه‌ی دخترانه‌ای که آنجا می‌یافت، کفش سیندرلا را می‌دید. تریستان تزارا کوشید تا این تمرکز بر ابژه را از میان بردارد. او اصرار کرد که «هر چه را که ما بخواهیم زیبا ببینیم، زیبایش می‌خوانیم». پس، او از شاعری بدون شعر حرف زد، و از نگاه زیبایی‌شناسانه به جهان. اما تزارا هم نتوانست از «کاشانه‌ی اصلی تخیل» یعنی از هیجان، و احساسات جدا شود، و همچنان در زندان زیبایی ابژکتیو، و در حصار چیزها باقی ماند. حق با کسانی است که می‌گویند گسست سوررآلیست‌ها از زیبایی‌شناسی کلاسیک، منجر به جدایی آن‌ها از ادراک زیبایی‌شناسانه‌ی دوران خودشان نشد.[33] آنان هر چند بسیار کوشیدند تا راهی جدا از بیانگری بیابند، اما سرانجام بیانگر باقی ماندند.

زیبایی‌شناسی سوررآلیستی ادعای کشف حقیقت را دارد، یعنی می‌گوید که حقیقت پنهان را باز می‌شناسد. حقیقتی که پشت جامه‌ای از دروغ‌ها و نیرنگ‌ها، مقاومت‌ها و پنهانکاری‌ها نهان شده است. به قول فروید همگان در رویارویی با حقیقت نهانی روان خود، خود را در جامه‌ای از دروغ‌ها می‌پوشانند، «انگار که در دنیای غریزه هوا خیلی سرد است». یکی از روش‌های مشهور سوررآلیست‌ها در کشف حقیقت شیوه‌ی «نگارش خودکار» بود. این شیوه ساخته و پرداخته‌ی سوررآلیست‌ها نبود. در پایان

33- J. Chenieux-Gendron, *Le surréalism*, Paris, 1984, p 223.

سده‌ی نوزدهم، این گونه‌ای «روش درمان» برای بیماران هیستریک دانسته می‌شد. در این موارد بیمار با داروی مخدر آرام می‌شد، تا بتوند نخستین واژه‌ای را که به فکرش می‌رسد بنویسد. سپس از او خواسته می‌شد تا موارد مربوط به آن واژه را پی‌درپی بنویسد، خواه به صورت واژه یا گزاره.[۳۴] اما سوررآلیست‌ها جدا از جنبه‌ی درمانی و بالینی این روش، به «قدرت پوئتیک» آن نیز معتقد بودند. این نکته به تصوری باز می‌گشت که از ارتباط رهایی مقاومت‌های روانی با آفرینش هنری قائل بودند. آنیه لا یافه، که در همین درس از او یاد کردم، در مورد زیبایی سوررآلیستی می‌نویسد که شیوه‌ی نگارش خودکار راه کشف آن را می‌گشود، و مهمتر سازشی میان آگاهی و ناآگاهی را موجب می‌شد. او از قول برتون جوان نقل می‌کند که «جدال آشکار میان رویا و واقعیت با نوعی فراواقعیت، یا واقعیتِ مطلق حل می‌شود».[۳۵] یافه این هدف متافیزیکی برتون را درست شناخته بود. سوررآلیست‌ها در پی آشکارکردن حقیقت از راه زیبایی هنری بودند. شاید به همین دلیل آنان هراس از ناخودآگاهی را که همواره از آن یاد می‌کردند، سرانجام در طبیعت، یعنی در دنیای ابژه‌ها، جای دادند. در کارهای ماکس ارنست و سالوادور دالی طبیعت سرچشمه‌ی امر ناشناخته است، و از این رو موجد دلهره. این‌سان زیبایی‌شناسی سوررآلیستی نتوانست از پندار حقیقت دست کشد. نکته‌ی پیشرو در کارش درک ظهور اتفاقی حقیقت بود، و نه نسبت حقیقت با سخن مسلط و حاکم.

بنیان متافیزیکی کار سوررآلیست‌ها آنجا بهتر شناخته می‌شود که به یاد آوریم آن‌ها نه فقط ادعای کشف حقیقت را داشتند، بل مدعی شناخت و ارائه‌ی شکل درست هستی بودند. هنگامی که برتون در آغاز کارش اعلام می‌کرد که هدفش گسست قاطع از آن کنشی است که تفاله و پس‌مانده‌ی شکل خاصی از هستی را به همگان به جای خود هستی معرفی می‌کند، اما به راستی خود هستی را از آنان دریغ می‌کند، پایه‌ی تسلیم‌های بعدی به زیبایی‌شناسی دوران را محکم می‌کرد. خود هستی کدام است؟ رویاهای شبانه‌ی ما؟ اروتیسم آشکار؟ خشونت، شگفتی، تلخی، یا فقط جرقه‌های ناشی از واژگان ناهمخوان؟ هر چند سوررآلیست‌ها توانستند چنان معنای پیشرویی از آزادی را پیش کنند که به گفته‌ی والتر بنیامین اروپا پس از باکونین دیگر آن را تجربه نکرده بود، باز

34- J.-C. Filloux, *L'inconsient,* Paris, 1984, pp 19-20.

35- A. Jaffé, "Symbolism in the Visual Arts", pp 297-302.

دربندِ کلاسی‌سیسم ماندند، حتی بدتر دربند نسخه‌ی بیانگری جهان ماندند.[۳۶] در حالی که مبارزه برای رهایی را کامل‌ترین کنش و یگانه چیز معتبر می‌دانستند، تسلیم خفت بیانگری شدند. بنیامین به همین دلیل ناقد آن‌هاست، اما باز نمی‌تواند از جاذبه‌ی کلام آنان خلاص شود. به گمانم هر کس که شور رهایی را در جان داشته باشد، در دنیای شگرف سوررآلیست‌ها لطف و جاذبه‌ای رازآمیز و حتی نوستالژیک را باز می‌یابد. انتقادم را به آنان و ناکاملی کارشان گفتم، و از وابستگی ناخواسته‌شان به سنت‌ها، و بیانگری هنری ایراد گرفتم، اما نمی‌توانم منکر شوم که در کارها و متن‌هایشان، و در دلبستگی‌شان به هر چیز از کارافتاده‌ی قدیمی، و به هر چیز زوال‌یافته‌ی سالخورده‌ی مجروح، خبری از آزادی می‌یابم. آن هم در دنیایی که گفتن از آزادی دیوانه‌ات نشان می‌دهد.

۳۶- و. بنیامین، «سوررآلیسم: واپسین عکس فوری از اندیشه‌گران اروپایی»، در: **نشانه‌ای به رهایی**، برگردان ب. احمدی، تهران، ۱۳۶۶، ص ۱۸۹.

کتاب‌شناسی درس هجدهم

۱. آثاری از یونگ

از یونگ چند کتاب به فارسی ترجمه شده، که به یاری آن‌ها تا حدودی می‌توان از نسبت روانشناسی با هنر در اندیشه‌ی او آشنا شد. مهمترین این کتاب‌ها در مبحث مورد نظر ما کتاب زیر است، که در آن دو نوشته‌ی بسیار مهم یونگ درباره‌ی نسبت روانشناسی با شعر را می‌توان یافت (صص ۹۱-۲۸):

ک. گ. یونگ، **جهان‌نگری**، برگردان ج. ستاری، تهران، ۱۳۷۲.

در مورد رابطه‌ی هنر با روانکاوی همچنین نگاه کنید به:

ک. گ. یونگ تدوین، ***انسان و سمبولهایش***، برگردان ا. صارمی، تهران، ۱۳۵۲ (۱۳۵۹).

کتاب زیر دربردارنده‌ی مهمترین نوشته‌های یونگ است که به طور مستقیم به هنر و زیبایی مربوط می‌شوند:

C. G. Jung, *Collected Works, vol 15, The Spirit in Man, Art and Literature,* London, 1989.

در کتاب‌های زیر اشاراتی به مهمترین جنبه‌های نسبت روانشناسی با هنر از نظر یونگ یافتنی است:

C. G. Jung, *Psychology and Alchemy,* tra. R. F. C. Hull, London, 1953 (1989).

C. G. Jung, *Dreams,* tra. R. F. C. Hull, Princeton UP, 1974.

C. G. Jung ed, *Man and his Symbols,* New York, 1959 (1968).

C. G. Jung, *Four Archetypes,* tra, R. F. C. Hull, London, 1972

کتاب بالا به فارسی ترجمه شده است:

ک. گ. یونگ، ***چهار صورت مثالی***، برگردان پ. فرامرزی، مشهد، ۱۳۶۸.

دو مجموعه‌ی زیر برگزیده‌هایی از مهمترین نوشته‌های یونگ هستند که در بحث عقاید

او درباره‌ی زیبایی‌شناسی نیز کارآیند:

C. G. Jung, *The Portable Jung*, ed. J. Campbell, New York, 1971 (1985).

C. G. Jung, *Psychological Reflections*, ed. J. Jacobi, London, 1953 (1986).

۲. درباره‌ی یونگ

کتاب زیر شرح ساده‌ای است از روانشناسی یونگ که به فارسی هم ترجمه شده است:

F. Fordham, *An Introduction to Jung's psychology*, London, 1953 (1983).

ف. فوردهام، **مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ**، برگردان م. میربهاء، تهران، ۱۳۴۸.

چند کتاب زیر نوشته‌های مهمی درباره‌ی روان‌شناسی یونگ است:

J. Jacobi, *The Psychology of C. G. Jung*, London, 1942 (1975).

J. Jacobi, *Complex, Archtype, Symbol in the Psychology of C. G. Jung*, Princeton UP, 1959 (1972).

A. Samuels, *Jung and the post-jungians*, London, 1985.

۳. درباره‌ی سوررآلیسم

مهمترین اسناد درباره‌ی دیدگاه سوررآلیسم دو بیانیه‌ی برتون هستند:

A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, 1973.

نوشته‌های مهم دیگر برتون:

A. Breton, *Le surréalisme et la Peinture*, Paris, 1965 (1987).

A. Breton, *Entretiens* (avec A. Parinaud), Paris, 1952 (1989).

نوشته‌های زیر از آراگون یاری زیادی به فهم دیدگاه سوررآلیستی می‌کند:

L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, 1987.

کتاب زیر فرهنگ کامل و بی‌نظیری است که اطلاعات دقیقی در مورد موقعیت فرهنگی و تاریخی سوررآلیسم، شخصیت‌ها، کارها و اندیشه‌های سوررآلیست‌ها در اختیار خواننده قرار می‌دهد:

A. Biro et R. Passeron, *Dictionnaire générale du surréalism et ses environs*, Paris, 1982.

مهمترین تاریخ جنبش سوررآلیست‌ها که متکی به منابع دست اول است:

M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Paris, 1945, 1967 (1989).

در کتاب زیر اسناد مهمی از جنبش دادائیست‌ها یافتنی است:

L. R. Lippard ed, *Dadas on Art,* New York, 1971.

کتاب زیر بحثی فلسفی است درباره‌ی سوررآلیسم:

F. Alquié, Philosophie du Suuréalisme, Paris, 1956.

کتاب‌های زیر منابع مهمی در شناخت اساس نظری کار سوررآلیست‌ها محسوب می‌شوند، تمام این کتاب‌ها مباحث مهمی نیز در مورد زیبایی‌شناسی سوررآلیستی دربر دارند:

J. Chenieux-Gendron, *Le surréalism,* Paris, 1984.

Ph. Audoin, *Les surréalistes,* Paris, 1973.

H. Behar et M. Carassou, *Le surréalism, Textes et dèbat,* Paris, 1984.

G. Durozoi et B. Lecherbonnier, *Le surréalism, théories, thèmes, techniques,* Paris, 1985.

X. Gauthier, *Surréalisme et sexualité,* Paris, 1971.

کتاب زیر درباره‌ی آندره برتون نکته‌های مهمی را در مورد جنبش سوررآلیسم، خاصه در سال‌های پس از جنگ دوم جهانی، دربر دارد:

Alexandrian, *Breton,* Paris, 1971.

مقاله‌ی والتر بنیامین نوشته‌ی مهمی است درباره‌ی سوررآلیسم:

و. بنیامین، «سوررآلیسم: واپسین عکس فوری از اندیشه‌گران اروپایی»، در: **نشانه‌ای به رهایی**، برگردان ب. احمدی، تهران، ۱۳۶۶، صص ۱۹۴-۱۷۱.

کتاب‌های زیر نکته‌های مهمی را در مورد تاثیر سوررآلیسم بر هنر امروز در بر دارند:

A. Kyrou, *Le surréalisme au cinema,* Paris, 1963 (1985).

H. Behar, *Le thèâtre dada et surréaliste,* Paris, 1967.

E. Jaguer, *Les mystères de la chambre noire, le surréalisme et la photographie,* Paris, 1982.

R. Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste,* Paris, 1968.

P. Waldberg, *Le Surréalisme,* Genève, 1962.

L. Robert, *Sur Marcel Duchamp,* Paris, 1958.

۱۰

تاویل و دریافت مخاطب

درس نوزدهم

۱. مخاطب اثر هنری و تاثیرپذیری او

۲. ریشه‌های زیبایی‌شناسی دریافت

درس بیستم

۱. تاویل از نظر گادامر

۲. منطق مکالمه و زیبایی‌شناسی

درس بیست و یکم

۱. زیبایی‌شناسی دریافت در آثار یاس و آیزر

۲. دریافت اثر هنری از نظر ریکور

درس نوزدهم

۱. مخاطب اثر هنری و تاثیرپذیری او

در درس‌های گذشته، بارها ما به نکته‌ی مهم ادراک یا دریافت مخاطب از متن هنری رسیدیم و از آن گذشتیم، بی‌آنکه در موردش دقیق بحث کنیم. فقط چند بار به این نکته اشاره کردم که مساله‌ی دریافت مخاطب در مقام تاویل و تفسیر اثر همواره مورد نظر فیلسوفان هنر بوده، و حتی گاه نظریه‌هایی بیش و کم دقیق درباره‌اش پرداخته‌اند. اما این که پیام زیبایی‌شناسانه را از راه ادراک مخاطب بشناسیم، و از عناصر دیگر نظریه‌ی ارتباط به سود شیوه یا نتایج رویارویی مخاطب با اثر چشم بپوشیم، و یا هر عاملی را در قیاس با برداشت مخاطب دارای اهمیت کمتری بدانیم، خود دیدگاه و نظری تازه در زیبایی‌شناسی است.

می‌توان گفت که به طور کلی دو رویکرد متفاوت به بیانگری هنری و زیبایی‌شناسانه وجود دارد. نخستین رویکرد، گوهر اثر هنری را فقط از راه ارجاع به ادراک حسی، یا از راه ارجاع به قراردادهای نشانه‌شناسانه، قابل‌فهم معرفی می‌کند. در این دیدگاه، شناخت اثر، یا مطلقاً ارتباطی به موقعیت‌های تاریخی آن ندارد، یا این موقعیت‌ها بسیار بی‌ارزش انگاشته می‌شوند. پس اثر هنری امکان ارتباطی‌ای را فراهم می‌آورد که فراتاریخی است. این رویکرد فقط به منش مادی ـ تجربیِ نیروی ادراک انسانی در رویارویی با اثر توجه دارد. این رویارویی یا موردی از روانشناسی، یعنی شناخت کارکرد ذهن آدمی، دانسته می‌شود (که موردی است «بی‌زمان» یا «فرازمان») و یا ادراکی نشانه‌شناسانه انگاشته می‌شود، که باز فراتر از نگرش تاریخی مطرح است. نویسندگانی که به قلمرو فلسفه‌ی تحلیلی وابسته‌اند چون ریچارد ولهایم، آرتور. سی. دانتو، و مهمتر از همه نلسون گودمن در واقع معتقدند که نمی‌توان در شیوه‌ی دریافت پرده‌ای از رافائل یا داوینچی، تفاوتی میان ما و تماشاگران ایام رنسانس یافت. تا حدودی به

همین شکل نویسنده‌ی نشانه‌شناس و فرمالیستی چون رومن یاکوبسن نیز معتقد بود که دستیابی به علم ادبی و هنری ممکن است، و این علم که متکی است بر تحلیل نشانه‌شناسانه هیچ گونه تفاوتی میان رویکردهای تاریخی به اثر را معتبر نخواهد دانست. اما اینجا پرسش‌هایی مهم مطرح می‌شوند: آیا در زمان بیان آن ادراک حسی، خود این بیانگری در گستره‌ی تاویل جای نمی‌گیرد؟ آیا هرگونه رویکرد «علمی» به اثر هنری که به گونه‌ای ناگزیر در پیکر بیانی زبانی و در قالب نشانه‌های زبانشناسانه عنوان می‌شود، همانطور که پیرس نشان داده، سرانجام در قلمرو تفسیر و تاویل جای نخواهد گرفت؟

بنا به رویکرد دوم، بیانگری هنری نتیجه‌ی قرارداد است، موردی گوهری نیست، و صرفاً دربند ادراک حسی و پدیداری باقی نمی‌ماند. به گمان کسانی که از چنین نظرگاهی به اثر هنری توجه می‌کنند، اثر همواره براساس شرایط تاریخیِ پیدایی و دریافت خود از سوی مخاطب، تعریف، درک و تفسیر می‌شود. آشکارا این رویکرد به تفسیر متکی است. فاصله و شکاف میان افق تاریخیِ پیدایی اثر و افق تاریخی روزگار دریافت آن را مهم می‌داند، و در عین حال به تمایزهای اجتماعی، و تفاوت در تاویل‌ها تکیه دارد. گرایش‌های گوناگونی در این رویکرد با هم مشترکند، مثلاً نویسندگان فمینیستی چون لوسه ایریگاری، یا هلن سیسو پافشاری می‌کنند که رویکرد به اثر هنری نمی‌تواند جدا از جنسیت مخاطب معنا یابد،[۱] یا فیلسوف مارکسیستی چون گئورگ لوکاچ از اهمیت موقعیت طبقاتی و اجتماعی هنرمند و مخاطب یاد می‌کند، یا برتولت برشت می‌نویسد: «برخورد تماشاگران با نمایشنامه باید چنین باشد: هر کس شخصاً یک کریستف کلمب»،[۲] یا فیلسوفانی که به قلمرو فلسفه‌ی هرمنوتیک تعلق دارند، چون گادامر یا ریکور مکالمه‌ی افق‌های متفاوت و نقش تاویل مخاطب را برجسته می‌کنند، یا متاله پروتستان رودلف بولتمان می‌گوید که کتاب واحدی به نام *کتاب مقدس* وجود ندارد، بل هر دوران تاریخی *کتاب مقدس* را چنان می‌خواند که از آن کتابی یکسر تازه ساخته می‌شود.

مساله‌ی ادراک یا احساس مخاطب اثر هنری، و تاثیر اثر بر او، همواره نکته‌ی مهمی

۱- تنها به عنوان یک مثال به مقاله‌ی زیر توجه کنید:

L. Nochlin, 'Woman, Art and Power' in: N. Bryson, M. Ann Holly, K. Moxey, *Visual Theory, Painting and Interpretation,* Cambridge, 1992, pp 13-46.

۲- ب. برشت، *درباره تئاتر*، برگردان ف. بهزاد، تهران، ۱۳۵۷، ص ۲۸.

در فلسفه‌ی هنر بود. همانطور که در درس سوم گفتم این نکته از نظر افلاطون و ارسطو در مرکز بحث فلسفی از هنر قرار داشت. اینجا مثالی از فیلسوفی از دوران جدید می‌آورم، که درباره‌ی هنر بسیار کم نوشت، اما نکته‌ی مرکزی در نوشته‌های معدودش درباره‌ی هنر همواره واکنش مخاطب بود. دیوید هیوم در رساله‌ی کوتاه «درباره‌ی تراژدی» (۱۷۵۷) پرسش ساده اما مهمی را پیش کشید: چرا مردمان از تراژدی لذت می‌برند، وقتی مصیبت، رنج و اندوه معمولاً و منطقاً موجب لذت نمی‌شوند؟ هیوم نخست به دیدگاه فونتنل اشاره کرد، و با او همراه شد: لذت و درد لزوماً ضد یکدیگر نیستند. غلغلک لذت‌بخش است، تنها اگر در آن افراط شود موجب درد خواهد شد. اندوه ملایم حتی لذت‌بخش است، و مردمان معمولاً به هر دلیل آن را در دل خود بیدار می‌کنند. در تماشای تراژدی همین که می‌دانیم مصیبتی که شاهدش هستیم تنها نمایش یا وانمودن مصیبت است، لذت می‌بریم. هیوم در پی ارسطو گفت که تراژدی، تقلید کنش‌هایی در دنیای بیرون است، و تقلید به دلیل فاصله با واقعیت، همواره قابل تحمل و پذیرفتنی است. از این گذشته، گاه پیش می‌آید که سرچشمه‌ی سختی‌ها و دشواری‌ها مورد علاقه‌ی مردمان قرار گیرد. همانطور که مادر و پدر، کودکی را بیشتر دوست دارند که بیشتر مساله دارد، و مشکل می‌آفریند، یا دوستی که می‌میرد نزد ما عزیزتر می‌شود، یا اندکی حسادت برای افزایش لذت عشق ضروری است (انگار هیوم در میهمانی مادام وردورن با سوان ملاقات کرده بود!)، یا واپسین اثر هنرمندی که ناتمام مانده، و از نظر هنری ناکامل است، بیشتر علاقه برمی‌انگیزد. تماشاگر از «نیروی تخیل، انرژی بیانگری، نیروی شمارش، و لطف تقلید» لذت می‌برد. هرچه هم آنچه بر صحنه می‌گذرد رنج‌آور باشد، باز موجب لذت می‌شود. همانطور که ما از تماشای پرده‌های تصلیب لذت می‌بریم، در حالی که مرد مصلوب را می‌پرستیم. والتر کافمن که این بحث هیوم را بازگو کرده، می‌نویسد که هیوم در رساله‌ی خود نکته‌ی مهمی را از دست فرو گذاشته است. هر کس در جریان تماشای تراژدی درگیر رخدادها و کنش‌ها می‌شود و با گره‌های روایی و منطقی رویارویی می‌کند. من در زمان تماشای تراژدی بخشی از مشکلات، سختی‌ها و اندوه خود را همراه می‌کنم با رنج‌هایی که بر صحنه می‌گذرد. رنج‌ها و دشواری‌ها چون میان من و دیگری مشترک شوند، آسان‌تر تحمل می‌شوند. من دیگر تنها نیستم. هراس و دشواری‌هایی که روی صحنه جریان می‌یابند، مرا از زندان مشکلات فردی خود نجات می‌دهد. بسیاری در تماشای پرده‌های تصلیب و شهادتِ قدیسان خود را شهید می‌یابند، اما چنان شهیدی که دیگر منزوی و تنها نیست. لذت همراهی با دیگری و همدرد شدن با

دیگری لذتی زیبایی‌شناسانه است.[3] به راستی هیوم و کافمن اینجا جز تفسیر مفهوم پالایش ارسطو چه حرف تازه‌ای زده‌اند؟

اثر هنری از لحظه‌ای که ارائه می‌شود، منش ارتباطی می‌یابد، و این مستقل است از خواست یا اکراه پدیده‌آورنده‌اش. در هر اثر هنری گوهری نایافتنی وجود دارد، که به گونه‌ای کامل بر خود هنرمند و مخاطبش آشکار نمی‌شود، اما این نهان‌گرایی یا «روپنهان کردنِ اثر» مانع از تصدیق وجود آن به عنوان ابژه‌ای ارتباطی نمی‌شود. اگر یادتان باشد در درس دوم صادق هدایت را مثال زدم که از زبان راوی **بوف کور** گفته بود که فقط برای سایه‌اش می‌نویسد. بسیاری این گفته را حرفِ دلِ خود هدایت دانسته‌اند، اما نکته اینجاست که او به هر رو، و به هر دلیل، آثارش را منتشر می‌کرد، نسبت به واکنش مخاطب‌هایش حساس بود، و از بی‌توجهی به کارش دل‌آزرده می‌شد. البته اگر از هنرمندان بپرسید که چرا دست به آفرینش آثار هنری می‌زنند، گمان می‌کنم تنها شمار اندکی از آنان به شما پاسخ دهند که برای مخاطب می‌آفرینند. این نکته که هنرمند «برای» مخاطب نمی‌آفریند، در برابر واقعیتِ ارائه‌ی اثر به مخاطب، و جنبه‌ی ارتباطی آن، و ارزش تفسیر و تاویل گیرنده، چندان اهمیتی ندارد. به راستی تا اثر به «دیگری» ارائه نشده، به اندیشه‌ای در سر مولف بیشتر شبیه است تا به واقعیتی زیبایی‌شناسانه. تنها آنجا که اثر با دیگران ارتباط یابد، چنان واقعیتی می‌شود. از هر زاویه‌ای که به تولید یا پوئسیسِ اثر بنگرید (مثلاً نیّت مولف را نکته‌ی مرکزی بشناسید، یا تاثیر شرایط تاریخی و اجتماعی را بر ذهنیت مولف برجسته بدانید یا...) سرانجام جایی ناگزیر می‌شوید که به این جنبه‌ی ارتباطی اثر، از چشم‌انداز شیوه‌ی رویارویی مخاطب توجه کنید. انکارکردنی نیست که بسیاری از مجازهای بیانی و قاعده‌های نوشتاریِ وابسته به نظریه‌ی بیان، فقط به دلیل اعتبار مخاطب پدید آمده‌اند. این نکته به هیچ رو منحصر به «متون آموزشی»، مواعظ، پندنامه‌ها، و شعرهای اخلاقی نمی‌شود. کمتر نویسنده‌ای را می‌یابید که بنویسد و در ذهن خود خواننده‌ای یا مخاطبی آرمانی نیآفریند، مخاطبی که «متن خطاب به اوست».

پاری از آیین‌های هنری، دگرگون و آگاه کردنِ مخاطب را هدف و رسالت اصلی هنرمند دانسته‌اند. آنان از وظیفه‌ی آموزشی، اخلاقی و یا سیاسی مولف در برابر مخاطب و در نهایت در برابر جامعه یاد می‌کنند. نصایح سعدی نمونه‌هایی از چنین

3- W. Kaufmann, *Tragedy and Philosophy*, Princeton UP, 1979, pp 336-339.

برداشت آموزشی ـ اخلاقی را ارائه می‌کنند. نمایش‌های برتولت برشت بر اساس باور به کارکرد هنر در دگرگون کردن آگاهی سیاسی مخاطب، نوشته شده‌اند. ژان پل سارتر در کتاب ***ادبیات چیست؟*** از این نکته به شکلی خاص دفاع کرده و نوشته است که هنرمند به معنای کلی التزام و تعهدی در برابر جامعه ندارد، اما دسته‌ای از هنرمندان یعنی نویسندگان ناگزیر باید تن به چنین تعهدی بدهند: «معانی را کسی نقش نمی‌کند و به آهنگ در نمی‌آورد... ولی نویسنده برخلاف هنرمند با معانی و دلالت‌ها سروکار دارد».[۴] سارتر میان موسیقی، نقاشی و شعر از یکسو و نثر از سوی دیگر تفاوت می‌گذارد. او می‌گوید که در شعر واژگان به کار نمی‌روند، یعنی شاعر از آن‌ها استفاده نمی‌کند و در پی «نام‌گذاری جهان» نیست، بل به یک معنا می‌خواهد بنیاد کلام و معنا را براندازد، و به همین دلیل از او نمی‌شود توقع هیچ شکلی از تعهد و التزام داشت. اما کلمه برای نویسنده وسیله‌ای است تا از خود به درآید و خود را به میان جهان بیفکند.[5] نثر از تفکر منطقی ناشی می‌شود و «طبعاً از جنس دلالت است»، از این رو نثرنویس در برابر معنای چیزی که می‌نویسد متعهد است. نویسنده‌ی متعهد می‌داند که سخن گفتن همان عمل کردن است، و وظیفه‌ی نویسنده است که «کاری کند تا هیچ‌کس نتواند از جهان بی‌اطلاع بماند و هیچ کس نتواند خود را از آن مبرا جلوه دهد».[۶] این رویکرد به دیگری به نظر سارتر اصل التزام است: «بنابر این حقیقت ندارد که کسی برای خود بنویسد: بدترین شکست زندگی‌اش همین خواهد بود».[۷] سارتر از جنبه‌ی ارتباطی اثر ادبی تعهد نویسنده به جهان و دوران را استنتاج می‌کند، و می‌گوید: «از این قرار، خواننده باید همه چیز را بسازد... اثر ادبی وجود ندارد مگر در تراز استعدادهای او... حال که آفرینش ادبی به کمال نمی‌رسد مگر در خواندن، حال که هنرمند باید کار تکمیل آنچه را که آغاز کرده است به دیگری واگذار کند، حال که فقط از خلال شعور و آگاهی خواننده است که نویسنده می‌تواند خود را نسبت به اثرش مهم و اصلی ببیند، پس هر اثر ادبی در حکم دعوتی است. نوشتن دعوتی است از خواننده تا چیزی را که من از طریق زبان به آشکار کردنش همت گماشته‌ام هستی عینی ببخشد».[۸] این اساس ادراک سارتر از ارتباط با مخاطب است: اثر هنری وجود ندارد مگر آنکه نگریسته شود.[۹] و هدف غایی هنر برای

۴- ژ. پ. سارتر، ***ادبیات چیست؟*** برگردان ا. نجفی، م. رحیمی، تهران، [۱۳۴۸]، ص ۱۵.
۵- **پیشین**، ص ۲۲.
۶- **پیشین**، ص ۴۴.
۷- **پیشین**، ص ۶۸.
۸- **پیشین**، ص ۷۲.
۹- **پیشین**، ص ۷۶.

هنرمند از نظر سارتر جز این نیست: جهان را دوباره متملک شدن و آن را به همانگونه که هست در معرض تماشا نهادن، اما به صورتی که گویی از آزادی بشر سرچشمه گرفته است.[۱۰] آزادی انسانی با مسوولیت همراه است، و به همین دلیل سارتر می‌گوید که نویسنده و خواننده نمی‌توانند دنیایی بیدادگر را بیآفرینند و مسوول آن نباشند، از این روست که «هیچ‌کس نمی‌تواند حتی یک دم فرض کند که بتوان داستان خوبی در مدح ضد یهودان نوشت».[۱۱]

زیبایی‌شناسی دریافتِ سارتر از نسبت خواننده و نویسنده می‌آغازد. برای سارتر نیت مولف مهم است، و خواننده از رویارویی با این نیت حدود آزادی خود را می‌شناسد. راز تعهد و التزامی هم که برای نویسنده (و البته برای خواننده) قائل است در همین نکته نهفته است. اما اگر برخلاف نظر سارتر نیت مولف را نکته‌ی مرکزی ندانیم، آنگاه از تعهد دور می‌شویم. خواننده خود بنا به افق دانسته‌ها و انتظارهای ذهنی خود با اثر روبرو می‌شود. افقی که کشف و حتی حدس‌زدنِ حدود آن برای مولف ممکن نیست، زیرا فراتر از زمان می‌رود. از سوی دیگر زیبایی‌شناسیِ سارتر التزام را به قلمرو نثر در ادبیات محدود می‌کند، و بنیان کل‌گرایانه‌ای ندارد. در حالیکه بیان دیگری از تعهد که در رآلیسم سوسیالیستی مطرح شده (و هر چند تلخ است اما باید اعتراف کنیم که در نکته‌ای مرکزی با بحث سارتر همانندی دارد) تمام هنرمندان و نه فقط نویسندگان را به «آرمان‌های پرولتری» متعهد می‌داند. در بحث با سارتر کافی است (چنانکه نویسندگان رمان نو استدلال کرده‌اند) نشان دهیم که نویسنده نیز چون شاعر واژگان را در خدمت عقاید و دلالت‌ها به کار نمی‌گیرد، و هدفش این نیست تا کاری کند که کسی نتواند از جهان بی‌اطلاع بماند، و یا خود را از جهان مبرا جلوه دهد. کار نویسنده نیز چون شاعر خدمت به زبان است، در زبان و با زبان زندگی می‌کند. پس نویسنده هم می‌تواند از بار آن تعهدی آزاد باشد که سارتر شاعران را از آن رها دانسته بود. راز دشواری کار سارتر این است که او نیز چون افلاطون از کارکردهای ادبیات آغاز کرده، و این شروع بسیار بدی است، که ما را به احکامی کلی، ومی‌بخشید، اما به دفاع از نوعی سانسور، می‌رساند. زیبایی‌شناسی دریافت نمی‌تواند از نسبت خواننده با نیت نویسنده آغاز کند، بل یگانه آغازگاه آن نسبت خواننده است با متن.

به فلسفه‌ی هنر باستان بازگردیم و دقت کنیم که در سرچشمه‌ی اندیشه‌ی فلسفی به

۱۰- پیشین، ص ۸۷. ۱۱- پیشین، ص ۹۵.

هنر، در مورد مخاطب اثر هنری چه می‌اندیشیدند. باز هم از افلاطون آغاز کنیم، و از مکالمه‌ی **جمهوری** که در آن هنر و شعر از آرمانشهر تبعید شدند چون تاثیر منفی بر جامعه داشتند. اگر به این مکالمه‌ی افلاطون دقت کنیم، متوجه می‌شویم که مساله برای او فقط از زاویه‌ی تاثیر منفی هنر بر مخاطب مطرح بود. شعر چون برانگیزاننده‌ی احساسات پست و حقیر در مخاطب است باید مطرود دانسته شود، و تقلید هنری خطرناک است، چون تقلید از کنش‌هایی را آموزش می‌دهد که سازنده‌ی روحیه‌ی منفی در جوانان یا «پاسداران آینده» می‌شود. در کتاب دهم **جمهوری** بزرگترین ایراد هنر آن دانسته شده که ما را به تقلید از کارهایی می‌کشاند که شایسته‌ی آدمیان قدرتمند و شریف نیست. درست به دلیل تاثیر شدید هنر و شعر بر افراد، افلاطون ترجیح می‌دهد نخست هنر را ممنوع اعلام کند و بعد بگوید که «ما فقط اشعاری را به جامعه‌ی خود راه خواهیم داد که مضمونشان ستایش خدایان و تحسین مردان شریف باشد» و بیافزاید «اگر اشعار دیگر را، اعم از تراژدی و حماسه، به کشور خود راه دهی عنان اختیار جامعه به دست لذت و درد خواهد افتاد و قانون خرد که در همه زمانها و مکانها بهترین فرمانروایان‌اند، از جامعه‌ی تو رخت بر خواهند بست».[۱۲] صفحه‌ای پیش‌تر افلاطون با دقت از تاثیر هنر بر مخاطب یاد کرده و شرح داده بود که چگونه «جزء فرومایه‌ی روح» از هنر لذت می‌برد.

در **پوئتیک** ارسطو، جابه‌جا رشته‌ی بحث به زیبایی‌شناسی دریافت، یعنی بحث از رویارویی مخاطب با اثر هنری کشیده می‌شود. مثلاً در بحث از تفاوتی میان تراژدی و کمدی، ارسطو اشاره دارد به این که چگونه شاعران و نمایش‌نویسان نام شخصیت‌های اثر خود را بر می‌گزینند: «در تراژدی شعرا بیشتر نام اشخاصی را انتخاب می‌کنند که وجود واقعی داشته‌اند و سبب این نکته هم این است که آنچه بدان می‌توان اعتقاد بست امری است که وقوعش ممکن باشد».[۱۳] یعنی اینجا نکته‌ی مرکزی باور تماشاگر است، و ارسطو در ادامه‌ی بحث این بخش از کتابش مدام به باور تماشاگر باز می‌گردد. باز در بحث از کاتارسیس یا پالایشِ تماشاگر به دریافت مخاطب از اثر برمی‌خوریم. آشکارا ارسطو لذت تراژیک را در برانگیخته شدن دو احساس ترس و شفقت می‌داند، و به تاکلید می‌گوید که از «دو حسی حرف می‌زند که ویژه‌ی تراژدی هستند، یعنی از راه تقلید

۱۲- افلاطون، *دوره آثار*، برگردان م. ح. لطفی، تهران ۱۳۶۷، ص ۱۲۶۷.
۱۳- ارسطو، **فن شعر**، برگردان ع. زرین‌کوب، تهران، ۱۳۵۸، ص ۴۹.

پدید می‌آیند»[۱۴]. اما چرا ارسطو فقط از این دو حس یاد کرده است؟ رنه راپن نویسنده‌ی فرانسوی که در سال ۱۶۷۴ کتابی با عنوان ***اندیشه‌هایی درباره‌ی رساله‌ی پوئتیک ارسطو*** نوشته، معتقد بود که این دو حس قدرتمندترین احساساتی هستند که روح انسان را تکان می‌دهند، و در خود چکیده‌ی تاثیرپذیری جان محسوب می‌شوند.[۱۵] زیباییِ هنری تکان‌دهنده و برانگیزاننده‌ی روح است و این اشاره‌ای مکرر است به بحث ارسطو از تاثیر پالایشی تراژدی که در فصل ششم کتاب **پوئتیک** آمده است، و در واقع مهمترین بحث اوست در ادراک دریافت مخاطب از اثر. در درس سوم، وقتی بحث از ادراک ارسطو از زیبایی به پایان می‌رسید، از این مفهوم یاد کردم و گفتم که میان پژوهشگران در تاویلِ معنای درست کاتارسیس بحثی پایان‌ناپذیر در جریان است، و نظر اکثریت این است که مقصود ارسطو از کاتارسیس آن دگرگونی روحی انسان است که در نتیجه‌ی تاثیرپذیری او از هنر و زیبایی ایجاد می‌شود. آنجا از سه معنای کاتارسیس یاد کردم: نخستین «پالایش» یا تصفیه، دومی تطهیر و تزکیه، سومی شرح و توضیح دادن. معناهای اول و دوم آشکارا به دریافت مخاطب از اثر، و تاثیرپذیری روحی و اخلاقی او مرتبط می‌شوند، اما شاید بتوان معنای سوم را ویژه‌ی ساختار اثر دانست. البته، اگر دقت کنید متوجه می‌شوید که معنای سوم نیز به گونه‌ای از راه اهمیت مساله‌ی روش بیان ادراک مخاطب را پیش می‌کشد. در بخش دیگری از کتاب ارسطو که بحث از تعرّف به میان می‌آید، باز تکیه بر مخاطب است، چون از احساس شگفتی و اعجابی یاد می‌شود که هنر در مخاطب برمی‌انگیزاند. این همه نشان می‌دهند که برخلاف باور رایج، زیبایی‌شناسیِ ارسطو به هیچ‌رو محدود به کار مولف و یا حتی ساختار متن نمی‌شود، بل یکی از نخستین مباحث را در مبانی توجه به برداشت‌های مخاطب پیش کشیده است. درست به همین دلیل در سده‌های پس از مرگ ارسطو نظریه‌ی ادبی به دگرگونی‌های اثر هنری در تاریخ توجه کرد، و آن را تا حدودی (البته نه به طور کامل و دقیق) به شیوه‌های ادراک مخاطب وابسته دانست. مثلاً هوراس در ***هنر شاعری*** از تفاوت در برداشت از معنای واژگان برای نسل‌های گوناگون یاد کرد و آن را با تغییرات یک چشم‌انداز طبیعی همانند دانست، یا اطلاق والایی به یک پدیده از نظر لونگینوس تا حدودی به ادراک

۱۴- پیشین، صص ۶۱-۵۸.

۱۵- نقل از مجموعه‌ی زیر:

R. Selden ed, *The Theory of Criticism,* A Reader, London, 1988, pp 193-124.

تماشاگر یا مخاطب آن پدیده وابسته است.

اما، جدا از این توجه نویسندگان دنیای کهن به برداشت‌های مخاطبان اثر هنری، باز نمی‌توان در این مورد به معنای دقیق واژه از «زیبایی‌شناسیِ دریافت» یاد کرد. چراکه در مباحث مورد اشاره‌ی ما، همواره، بحث از تاثیر اثر هنری است بر مخاطب. چنین می‌نماید که افلاطون، ارسطو و هوراس در این نکته هم‌نظرند که اثر بر ذهن مخاطب تاثیر دارد، و او از راه اثر با نیت مولف، و معنای متن آشکار می‌شود. در حالیکه امروز زیبایی‌شناسی دریافت با این نکته موافق نیست که ذهن مخاطب همچون لوح صاف و نانوشته‌ای است که صرفاً از ابژه‌های دنیای بیرون از خود، و در آن میان از اثر هنری، متاثر می‌شود، و خود هیچ نقش سازنده‌ای به عهده ندارد. برعکس، در مباحث فلسفه‌ی هنر امروز، نکته‌ی بسیار مهم سازندگی مخاطب است. و این آفرینندگی، خود نتیجه‌ی رویارویی یا مکالمه‌ی مخاطب است با متن. آبرامز بیش از چهل سال پیش در کتاب مهم خود *آینه و چراغ* نوشته بود که عنصر پراگماتیک که روشنگر نسبت اثر ادبی است با مخاطب، در جنبه‌ی آموزشی اثر خود را نشان می‌دهد، یعنی در تلاش برای دگرگون کردن مخاطب.[۱۶] و این یکی از واپسین شکل‌های بیان تاثیر مخاطب از اثر هنری بود. اما امروز، به شکرانه‌ی مفهوم تاویل در هرمنوتیک مدرن، ما از این اشاره بسیار پیش‌تر رفته‌ایم. اکنون وقت آن است که ریشه‌های این برداشت نو را بشناسیم.

۲. ریشه‌های زیبایی‌شناسی دریافت

یکی از مهمترین ریشه‌های زیبایی‌شناسیِ دریافت آثار فرمالیست‌های روسی است که در مورد سهم آنان در این زمینه تاکنون بحث کامل و دقیقی انجام نگرفته است. علت این نکته اهمیت و آشکارگی نقشی است که آن‌ها در پیشبرد مباحث ساختارگرایی جدید به عهده داشته‌اند، و همواره از این زاویه از اندیشه‌ی آنان بحث شده است. متاسفانه، نتایجی که فرمالیست‌ها از بحث خود در مورد ادراک مخاطبِ اثر هنری گرفتند، در پشت تاثیری که بر مباحث مربوط به شکل و ساختار اثر گذاشتند، پنهان ماند. اما حتی با توجهی اندک نیز دانسته می‌شود که بحث آنان به هیچ وجه به رویکردی زبانشناسانه به اثر هنری خلاصه نمی‌شود. آنان در تمامی آثار اصلی خود به شکل‌های متفاوت از اعتبار

16- M. H. Abrams, *The mirror and the Lamp,* Oxford UP, 1971, pp 3-7.

و اهمیتِ دریافت بحث کرده‌اند.[۱۷] ویکتور شکلوفسکی در نخستین نوشته‌های منتشر شده‌اش، خاصه در نقدش به عقاید الکساندر پوتب‌نیا، این بحث را آغاز کرد. او نوشت که حکم اصلی (و در آن زمان بسیار مشهور) پوتب‌نیا که شعر را «اندیشیدن و نگارش با تصویر» می‌دانست، نادرست است و مخاطب نه تصاویر بل مجازها و استعاره‌های شاعرانه را دریافت می‌کند و به یاری دلالت‌های زبانشناسانه یعنی امکانات معنایی ماده‌ی اصلی شعر، که زبان باشد، به تاویل می‌پردازد. مفهوم مهمی که فرمالیست‌ها پیش کشیدند یعنی بیگانه‌سازی یا «آشنایی‌زدایی» شگردی است در اساس استوار به برداشت و تفسیر مخاطب. در این شگرد، مساله‌ی مهم این است که برداشت آشنا و معمولی از میان برود تا مخاطب از راه غرابت و ناآشنایی زبان و بیان به نخستین ادراک حسی خود از اثر بسنده نکند، بل به تاویل بپردازد، یعنی امکانات دیگر معناشناسانه و حسی را بیآزماید، یا به زبان امروزی ما بیآفریند. آن جنبه‌های هنری که ما به ابژه‌ای نسبت می‌دهیم نتیجه‌ی دریافت خود ما هستند و درنهایت عنصری که از پیامی اثری هنری می‌سازد استوار به ادراک ما از شگردهای به کار رفته در اثر شکل می‌گیرد. فرمالیست‌ها خاصه هرگاه که از «تکامل هنری» بحث می‌کردند، به زیبایی‌شناسی دریافت نزدیک می‌شدند. آنان نشان دادند که تکامل هنری به شگردها وابسته است و برداشت مخاطبان اثر کارکرد شگردها را تعیین می‌کند. درست به همین دلیل شگردی که در روزگاری معمولی و حتی پیش‌پاافتاده بود، در دورانی دیگر تازه و نوظهور جلوه می‌کند، یا شگردی که زمانی دلالت‌هایی محدود داشت، موقعیت تاریخی دیگری، و براساس اصول تازه‌ی دریافت متن، دارای معناهای تازه‌ای می‌شود. به عنوان مثالی که این نکته‌ی آخر را بهتر روشن کند به تکنیک فاصله‌گذاری در نمایش‌های برتولت برشت توجه کنید، تکنیکی که تا حدودی به همین شکل در نمایش‌های شرق دور به کار می‌رفت، اما موجب برداشت‌ها یا تاویل‌هایی در ذهن مخاطب نمی‌شد که پیدایش آن‌ها هدف برشت بود. در واقع نسل‌های تازه همواره شگردهای کهن را به گونه‌ی تازه‌ای پیش می‌کشند و درک می‌کنند.

غیر از فرمالیست‌های روسی، ناقدانی دیگر هم بودند که بحث را به اهمیت ادراک و دریافت مخاطب بکشانند. یکی از مهمترین گروه این ناقدان دهه‌ای پس از فرمالیست‌ها

۱۷- در این مورد نگاه کنید به:

R. C. Holub, *Reception Theory, A critical Introduction,* London, 1989, pp 15-22.

در کشورهای انگلوساکسون در زمینه‌ی ادبیات نوشتند و مشهور شدند به ناقدان نو. یکی از نخستین نویسندگان در این حلقه‌ی ناقدان نو، ای. ا. ریچاردز که در درس چهاردهم از نظریات او درباره‌ی معناشناسی هنر بحث کردیم، در سال ۱۹۲۴ در کتاب ***اصول نقادی ادبی*** نوشت که تحلیل ادبی نمی‌تواند به تجربه‌ی رویارویی با متن ادبی بی‌تفاوت بماند، زیرا این تجربه قدرت دگرگون کردن معناها را دارد. ریچاردز از نظریه‌ی هنر چون بیانگر احساسات آغاز می‌کند، و می‌نویسد که احساسات مخاطب نیز می‌تواند تا حد عواطف، هیجان‌ها وشور و احساس مولف مطرح باشد، اما بحث در این مورد همواره به دشواری تنوع تاویل‌ها برمی‌خورد. او نتیجه می‌گیرد که شاید بتوان بحث را در حد مفاهیمی اصلی محدود کرد.[۱۸] پس از ریچاردز، ویلیام امپسون در کتاب ***هفت گونه‌ی ابهام*** شرح داد که مفاهیم اصلی‌ای که ریچاردز پیش کشیده، یعنی معنا، لحن، حس، و نیت، همه در خواندن دگرگون می‌شوند، اما تحلیل دقیق این دگرگونی و الویت‌هایی که در جریان خواندن پیش می‌آیند کار روانشناسی است، و ناقد ادبی تنها می‌تواند مرزها و محدوده‌های کنش خواندن را بیابد.[۱۹] غیر از ناقدان نو، نویسندگانی که شناخت روش بیان ادبی را دنبال می‌کردند، کسانی چون لئو اسپیتزر، مدام بیشتر به سوی بحث دریافت متن تمایل می‌یافتند. اسپیتزر در کتاب ***زبان‌شناسی و تاریخ ادبی*** خود بحث مهمی را در مورد دریافت متن پیش کشید: چگونه زبان، چنان توانی می‌یابد که دایره‌ی ادراک معنایی را محدود می‌کند؟ اما تاکید کرد که از این پیش‌تر نمی‌توان رفت، چون هرگز نمی‌شود جهان‌بینی مخاطب را به دقت بیان کرد. او یادآور شد که واژه‌ی Weltanschauung که شلایرماخر به کار برده به معنای "die wrelt anschauen" است، یعنی دیدن و شناختن جهان در جزییات حسی آن. و از آنجا که دریافت مخاطب از متن به این جزییات باز می‌گردد، هرگز قابل تبیین نیست.[۲۰]

یکی دیگر از ریشه‌های زیبایی‌شناسی دریافت آثار رومن اینگاردن است که پدیدارشناسی بود شاگرد و پیرو ادموند هوسرل. اینگاردن در دو کتاب مهمی که در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی نوشت یعنی ***اثر هنری ادبی*** و ***شناخت اثر هنری ادبی***، از مفهومی بحث کرد که آن را «انضمامی کردن» یا «مشخص کردن» می‌خوانیم. فرض کنید که

18- I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London, 1967, pp 101-102.

19- W. Empson, *Seven Types of Amibiguity*, London, 1961, pp 238-239.

20- L. Spitzer, *Linguistics and Literary History*, Princeton UP, 1948, pp 18-28.

نقل از مجموعه‌ی: Selden ed, *op. cit*, pp 195-200.

جمله‌ای تک به گوش شما برسد: «زن جوان استکان چای را برداشت». از این گزاره کنشی را درک می‌کنید، اما این کنشی است نامشخص. معلوم نیست زن جوان به راستی چند سال دارد و چه قیافه‌ای، اهل کدام کشور است و به کدام طبقه‌ی اجتماعی متعلق است. در این گزاره انبوهی از نکته‌ها نامعلوم است. تنها اگر به شما اطلاع تازه‌ای بدهند (در واقع گزاره را به سخن خاصی متصل کنند) کار مشخص‌سازی از سوی شما آغاز خواهد شد. مثلاً اگر دریابید که این زن اهل انگلستان است، تا حدودی می‌توانید مجموعه‌ای از مشخصه‌هایی ظاهری ممکن او را متصور شوید، اگر زمان کنش روشن شود، این مشخصه‌ها اندکی دقیق‌تر می‌شود، و تا حدودی شیوه‌ی پوشاک او را تصویر می‌کنید، و اگر تعلق او به لایه یا طبقه‌ای اجتماعی روشن شود، می‌توانید مشخصه‌های بسیار دیگری از او را در ذهن خود ترسیم کنید. اینگاردن می‌گوید هر رمان (به عنوان مثالی از اثر هنری) سرشار است از موارد غیریقینی که به تدریج براساس اطلاعاتی، به درست یا نادرست، «مشخص» می‌شود. ما در جریان دریافت متن، و خواندن رمان مدام می‌سازیم، یعنی مدام کنش‌ها و موقعیت‌ها را مشخص و انضمامی می‌کنیم، چون همواره در کار درک اطلاعاتی تازه هستیم، و به این اطلاعات تازه براساس دانش یا ساخته‌های قبلی شکل می‌دهیم. اگر به فرض در تاویل خود از اطلاع خاصی اشتباه کرده باشیم، شماری از ساخته‌های بعدی ما نیز نادرست خواهد بود. اثری هنری می‌تواند به قصد مشخص‌سازی زیبایی‌شناسانه به کار رود، اما امکان دارد که هدف ما چیز دیگری باشد. مثلاً از خواندن رمان ***دانیل دروندا*** نوشته‌ی جورج الیوت، در پی کشف جنبه‌های خاص در شیوه‌ی زندگی یهودیان در انگلستان سده‌ی پیش باشیم. هدفی که اینگاردن آن را غیرزیبایی‌شناسانه می‌نامد. اما، نکته اینجاست که در فراشد خواندن، مدام این دو با هم یکی می‌شوند، و دانایی ما که محصول عناصری است بیرون از متن مورد مطالعه، برای فهم اثر به کار می‌آید. نکته‌ی مهم در زیبایی‌شناسی اینگاردن تفاوتی است که او میان دو گونه خواندن قائل شده است، یکی را خواندن پذیرا نامیده و دیگری را خواندن سازنده نام داده است. در نخستین خواننده خود را مقید به ادراک جمله به جمله‌ی متن می‌کند، و کارش محدود به ادراک هر جمله می‌شود، و چون هر یک را در انفراد و انزوای خود می‌شناسد تصور درستی از تمامیت متن به دست نمی‌آورد.[21] اما در خواندن سازنده،

21- R. Ingarden, *The Cognition of Literary Work of Art*, tra. R. A. Crobley and K. R. Oslon, Northwestern UP, 1973, pp 38-40.

خواننده براساس پیش‌بینی کلیت معنایی پیش می‌رود، و در نتیجه فراشد خواندن به حدس‌ها و ابطال‌ها، و به طرح‌ریزی استراتژی و آزمون‌ها تبدیل می‌شود. بدین‌سان خواندن به سفری همانند می‌شود، کشف دنیایی جدید که جذابیت آن از شرکت فعال ما، یعنی از حدس‌ها و آزمون‌های ما پدید می‌آید. البته در الگوی اینگاردن مخاطب وضعیت آرمانی دارد. خواننده گسسته از موقعیت‌های اجتماعی و فکری فقط در پی کشف داده‌های راستین متن است. الگوی اینگاردن در خواندن متن براساس باور او به کارکرد نیت مولف شکل گرفت، و از این رو با واقعیت خواندن که مدام بیرون از داده‌های متن می‌رود، همخوان نیست. در زیبایی‌شناسی دریافت امروزی، این موقعیت آرمانی تصحیح شده است، زیرا نویسندگانی چون آیزر و یاس دیگر دربند یا در محدوده‌ی نیت مولف باقی نمانده‌اند.

ریشه‌ی دیگر زیبایی‌شناسی دریافت امروزی کارهای متفکران آیین پراگ و به ویژه نوشته‌های یان موکاروفسکی و فلیکس ودیچکاست. موکاروفسکی که در دهه‌ی ۱۹۳۰ همراه با یاکوبسن در زمینه‌های زبانشناسی و نقد ادبی کار می‌کرد، از یک جنبه‌ی مهم از کارهای فرمالیست‌ها گسست. او به تدریج اصرار فرمالیست‌ها را به دوری تحلیل هنری از تاریخ و موقعیت‌های اجتماعی کنار گذاشت، و به گونه‌ی تازه‌ای به تاریخ روی آورد. موکاروفسکی مفهوم «هنر همچون نظام دلالت‌گون پویا» را آفرید. به نظر او هر اثر هنری خود یک نظام است، اما نه نظامی بسته، بل دستگاهی که همواره به نظام گسترده‌تری دلالت می‌کند. به این اعتبار ساختار از تاریخ مستقل و جدا نیست. این گفته که در حکم پیش‌بینی حکم لوسین گلدمن است، نشان می‌دهد که ساختار با رشته‌های در زمانی پدید می‌آید، و اثر هنری فقط نمونه‌ای یا بیانی است از ساختاری کلی‌تر. مناسبات میان نشانه‌ها که «بازشناخته شدنی هستند، یعنی به رویکرد مخاطب وابسته‌اند» نمی‌توانند در خود قانون نهایی اثر را تعیین کنند، بل «اثر با رویکردهای گوناگون، شکل‌ها و قاعده‌های متفاوت می‌یابد». نمایشی از اریپید تنها در گام نخست مجموعه‌ای است از مناسبات میان نشانه‌ها، در گام‌های بعدی واقعیتی است تاویل‌پذیر. ادراک یونانیان باستان و مخاطبان امروزی اثر از این مناسبات میان نشانه‌ها متفاوت است، یعنی این مناسبات بیرون تاریخ جا نمی‌گیرند. از این رو در روزگاران مختلف اثر هنری واحدی «موقعیت نشانه‌شناسانه‌ی تازه و متفاوتی» به دست می‌آورد. چون هر اثر هربار به گونه‌ی تازه‌ای شناختنی است، ساحت جامعه‌شناسانه می‌یابد. هنجارهای زیبایی‌شناسانه با قاعده‌های زندگی اجتماعی که در واقع قاعده‌های تاریخی هستند، تعیین می‌شوند. پس، می‌توان

گفت که هنجارها جاودانه و ایستا نیستند، چون مخاطبان تفاوت می‌کنند و آن‌هایند که به قواعد صوری محتوای راستین می‌بخشند. فلیکس ودیچکا که کار موکاروفسکی را ادامه داد، کوشید تا میان مفهوم مشخص کردن (که تا حدودی آن را همانند اینگاردن مطرح می‌کرد) و کار موکاروفسکی همراهی ایجاد کند. او نوشت که مخاطب متن را به حقیقت تاریخی تبدیل می‌کند، یعنی هر لحظه‌ی متن، و هر عنصر آن را تبدیل به «ارزش‌های ادبی» می‌کند، و این ارزش‌ها را از «موقعیت‌های اجتماعی ـ تاریخی» به دست می‌آورد».[22]

مهمترین ریشه‌ی زیبایی‌شناسی دریافت متن، بی‌شک کارهای نویسندگان آیین هرمنوتیک مدرن، به ویژه آثار هانس گئورگ گادامر و پل ریکور است. بدون این آثار، زیبایی‌شناسی دریافت، و شیوه‌ی تازه‌ی رویکرد به مخاطب، اساساً ممکن نبود. ما در دو درس آینده به اندیشه‌ی هرمنوتیکی این دو متفکر خواهیم پرداخت، و اینجا از سرچشمه‌ی پیدایی مباحث جدید در هرمنوتیک بحث می‌کنیم، و آنچه را که به «هرمنوتیک رمانتیک» مشهور شده می‌شناسیم، که به هر رو در بحث تاویل مخاطب اثر هنری از اثر اهمیت بسیار دارد.

نکته‌ی مرکزی در هرمنوتیک، تاویل است. تاویل متن هم چیز تازه‌ای در تاریخ فلسفه و اندیشگری نیست. پیشینه‌ی آن از یکسو به سنت حقوقی، و از سوی دیگر به سنت تفسیر و تاویل متون مقدس می‌رسد. اما آنچه ما به عنوان هرمنوتیک می‌شناسیم، از آثار شلایرماخر آغاز می‌شود، هر چند حدود صد سال پیش از تولد او، این مباحث به صورت پراکنده در نوشته‌های متفکران کمتر شناخته شده‌ای چون مارتین کلادنیوس آغاز شده بود. با شلایرماخر نگرش یکسر تازه‌ای به «فن تاویل» آغاز شد، که گاه آن را «هرمنوتیک رمانتیک» می‌نامند. مساله‌ی این هرمنوتیک، خاصه آنجاکه به متون ادبی و هنری مربوط می‌شد، این بود: آثار هنری و متون بی‌شماری وجود دارند که در گذشته پدید آمده‌اند و تا امروز باقی مانده‌اند اما مولف آن‌ها، و نیز شرایط تاریخی و فکری دورانی که در آن آفریده شده‌اند، از میان رفته‌اند. در نتیجه، خواندن یا دریافت چنین متونی، نمی‌تواند از مساله‌ی تاویل جدا باشد. شلایرماخر نشان داد که «شناخت» (Verstehen) از تاویل گریزی ندارد. از نظر شلایرماخر شناخت یک متن از دو راه ممکن است: یا شناخت موقعیت‌های دستوری است، که در این حالت کافی است دستگاه‌های

22- Holub, *op. cit,* pp 29-36.

نشانه‌شناسانه‌ای که متن در آن‌ها شکل گرفته شناخته شده باشند تا این جنبه‌ی متن دانسته شود، و یا به موقعیت خاص فکری مولف، و زندگی او وابسته است (که شلایرماخر آن را گاه روانی و گاه فنی خوانده) و در این حالت باید به تاویل متوسل شد. البته از نظر شلایرماخر در گونه‌ی نخست نیز با پیشرفت بحث و کار، ناگزیر از کاربرد تاویل می‌شویم، اما در واقع در حالت دوم است که تاویل شکل تازه و دقیقی به خود می‌گیرد. متن ادبی با توجه به موقعیت‌های زبانشناسانه‌اش به گونه‌ای تاویل می‌شود، یعنی در این حالت تاویل‌کننده متوجه زمینه‌ای می‌شود که متن در آن بیان می‌شود، اما زمانی که متن از دیدگاه آن معناهایی که در سر مولفش بوده مطرح شود، یا در زمینه‌ی شناخت و دانایی مولفش بازدانسته شود، آنگاه باید گفت که به شکل دیگری تاویل‌شدنی است.[۲۳] این را هم بگویم که شلایرماخر در جریان پیشرفت بحث‌هایش به تدریج نیت مولف را کنار گذاشت، یا بهتر بگویم آن را چندان مهم ندانست، اما تا پایان زندگیش به جزم اصلی هرمنوتیک رمانتیک، یعنی این نکته که متن دارای معنای نهایی و قطعی است وفادار باقی ماند.

پس از شلایرماخر، یکی از پیروان او، ویلهلم دیلتای کار او را ادامه داد. دیلتای میان تاویل که به نظر او روش بررسی علوم انسانی و اجتماعی است، و توصیف (Erklären) که آن را ویژه‌ی علوم طبیعی می‌دانست، تفاوت گذاشت. علوم فیزیکی و طبیعی متوجه داده‌های عینی هستند و کاری با آگاهی، و تاویل ندارند. اما تاویل، همانطور که شلایرماخر نیز گفته بود، ناگزیر هم به زبان و زمینه‌ی دلالت‌های متن وابسته است و هم به ذهنیت مولف متن. شناخت به این اعتبار همراه است با تاویل، و از توصیف جداست. شناخت همراه پیوسته به زندگی آدمی است. انسان همیشه خود را در شرایطی باز می‌یابد که امر شناختِ موقعیت‌هایش در آن گریزناپذیر می‌نماید. کنش شناخت همان «تجربه‌ی زنده»ی ماست. زندگی روح یا ذهن ما بیانِ قابل درک کامل و ابژکیتو خود را در زبان می‌یابد، از این رو، تاویل اسناد زبانی، یعنی در گام نخست متون نوشتاری بهترین راهگشای شناخت است. پس به نظر دیلتای رسالت هرمنوتیک کشف معناهای متون است که خود راه را بر ادراک یا شناخت تجربه‌های انسانی می‌گشاید. این‌سان تاویل متن از ادراک نیت و مقصود مولف جداناشدنی است، و ضابطه‌ی درستی و نادرستی تاویل

23- F. D. Scheiermacher, *Hermeneutique,* tra. C. Berner, Lille, 1989, p 197.

هر متن و اثر نزدیکی و دوری آن از نیت مولف است.[۲۴]

حتی در روزگاری نزدیک به ما نیز اریک. دی. هرش که پیرو دیلتای بود، اعلام کرد که معنا مساله‌ی آگاهی است. به گمان او معنا وابسته به آگاهی است، و از آن نتیجه می‌شود.[۲۵] هرش سخت بر این باور بود که معنای گزاره، سخن، یا متن از نیت و مقصود آگاهانه‌ی به‌کاربرنده یا مولف آن‌ها نتیجه می‌شود. از این رو، به گمان او می‌شود معنای یک اثر هنری را از راه شناخت رخدادهای تاریخی و زندگینامه‌ای مولف دانست. بسیار پیش می‌آید که در رویارویی با اثری ادبی و هنری امکان دسترسی به این داده‌های تاریخی ــ و نیت مولف ــ از ما سلب شود. به نظر هرش حتی در این حالت نیز ما نمی‌توانیم بگوییم که اثر فاقد معناست، فقط ما امکان شناختن معنا را هنوز نداریم. معنای اثر را کسی، یعنی مولفی آفریده است، پس منطقی است که کسی دیگر، به شرطی که به داده‌های تاریخی و اجتماعی بسنده دسترسی یابد، و اطلاعات مربوط به نیت و مقصود مولف را گرد آورد، بتواند معنا را بشناساند. از نظر هرش تاویل روش کشف معناست. هرش واپسین سخنگوی هرمنوتیک رمانتیک بود، آخرین کسی که از نیت و مقصود مولف چون مورد تعیین‌کننده‌ی معنا بحث کرد. پس از او دیگر نظریه‌پرداز مطرحی را نمی‌شناسیم که چنین قاطع و سازش‌ناپذیر از آنچه ناقدان نو «میراث نیت‌مندی» خوانده بودند، یعنی از «نیت مولف» که به پیروی از رولان بارت امروز آن را «جزم نیت مولف» می‌نامند، دفاع کند.

24- W. Dilthey, 'Origine et developpement de l'hermeneutique' in *Le monde de l'ésprit,* tra. M. Remy, Paris, 1947, pp 319-341.

25- E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation,* Yale UP, 1967, p 22.

کتاب‌شناسی درس نوزدهم

۱. درباره‌ی مسائل کلی هرمنوتیک
درباره‌ی دریافت اثر هنری به کتاب‌شناسی درس بیست و یکم رجوع کنید. اینجا به کتاب‌ها و مقاله‌هایی در مورد تاریخ هرمنوتیک می‌پردازم.
کتاب زیر مجموعه‌ای است که تصویری دقیق و جامع از تکامل تاریخی هرمنوتیک و نکته‌ها و جستارهای نظری که در این آیین پدید آمده، ارائه می‌کند:

K. Muller-Vollmer ed, *The Hermeneutics Reader,* Oxford, 1985.

مجموعه نوشته‌هایی درباره‌ی تاویل که از نیچه تا شالوده‌شکنان امروز پیش می‌آید:

G. L. Ormiston and A. D. Schrift eds, *Transforming the Hermeneutic Context,* State University of New York Press, 1990.

کتاب پالمر متن مشهوری است، که تصویری از هرمنوتیک رمانتیک شلایر ماخر تا هرمنوتیک مدرن گادامر به دست می‌دهد:

R. Palmer, *Hermeneutic,* Northwestern University Press, 1969.

کتاب زیر در مورد خاص هرمنوتیک مدرن نکته‌های بسیار دارد:

J. Bleicher, *Contemporary Hermeneutics,* London, 1980 (1987).

نکته‌هایی تازه در مورد برخورد آیین هرمنوتیک با دیدگاه‌هایی که بدان نقد دارند، در کتاب زیر یافتنی است:

D. Couzens Hoy, *The Critical Circle,* University of California Press, 1982.

کتاب زیر شرح تاریخی بسیار خواندنی‌ای است از تکامل هرمنوتیک:

G. Gusdorf, *Les origines des Hermeneutique,* Paris, 1988.

بخش چهارم از کتاب زیر شرحی از تکامل اندیشه‌های هنری و ادبی نویسندگان آیین هرمنوتیک را به زبان فارسی در اختیار خواننده قرار می‌دهد:

ب. احمدی، **ساختار و تاویل متن**، تهران، ۱۳۷۰، ج ۲.

۲. درباره‌ی تاویل متن

کتاب‌های زیر از دیدگاه‌های متفاوت به تاویل متن توجه کرده‌اند:

U. Eco, *Les limites de l'interprétation,* tra. M. Bouzaher, Paris, 1990.

U. Eco, *Lector in fabula,* tra M. Bouzaher, Paris, 1985 (1989).

U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brook-Rose, *Interpretation and overInterpretation,* ed, S. Collini, Cambridge UP, 1992 (1994).

B. Johnson ed, *Freedom and Interpretation,* New York, 1993.

P. Szondi, *On Textual Understanding,* tra. H. Mendelsohn, University Of Minnesota Press, 1986.

P. Szondi, *introduction a l'herméneutique littéraire,* tra. M. Bollack, Paris, 1989.

G. Vattimo, *Éthique de L'interprétation,* tra. J. Rolland, Paris, 1991.

۳. درباره‌ی هرمنوتیک شلایرماخر و دیلتای

چاپ انتقادی و کامل نوشته‌ها و یادداشت‌های پراکنده‌ی شلایر ماخر در مورد هرمنوتیک در کتاب زیر که استوار است به متون آلمانی به تدوین Heinz Kimmerle (۱۹۶۶) و Manfred Frank (۱۹۷۴) یافتنی است:

F. D. E. Schieiermacher, *Herméneutique*, tra. Ch. Berner, Paris, 1987.

مقاله‌ی مهم دیلتای درباره‌ی هرمنوتیک را در کتاب زیر می‌توان یافت:

W. Dilthey, 'Origine er developpement de l'herméneutique' in *Le monde de l'esprit,* tra. M. Remy, Paris, 1947, pp 319-341.

درباره‌ی هرمنوتیک شلایرماخر نگاه کنید به:

W. Hamacher, 'Hermeneutic Ellipses", in Ormiston and Schrift eds, *op. cit.,* pp 177-210.

و درباره‌ی هرمنوتیک دیلتای، خاصه با توجه به نظریه‌ی ادبی او، نگاه کنید به:

K. Muller-Vollmer, *Towards a Phenomenological Theory of Literature: A Study of Wihelm Dilthey's 'Poetik",* The Hague, 1963.

یکی از بهترین متون در شناخت هرمنوتیک رمانتیک مقاله‌ی ریکور است:

P. Ricoeur, "La tache de l'herméneutique", in P. Ricoeur, *Du texte â l'action,* Paris, 1986, pp 75-100.

درس بیستم

۱. تاویل از نظر گادامر

این درس درباره‌ی دیدگاه فلسفی و زیبایی‌شناسانه‌ی یکی از بزرگترین نمایندگان هرمنوتیک مدرن، هانس گئورگ گادامر است. تنها پس از شناخت موضع او درباره‌ی هرمنوتیک، می‌توان از سهم و نقش زیادی که او در رویکرد زیبایی‌شناسی امروز به تاویل مخاطب دارد، باخبر شد. هرمنوتیک مدرن از یک نقطه تعیین‌کننده راه خود را از مسیر هرمنوتیک رمانتیک جدا کرد، و آن رهایی از چیزی بود که شلایرماخر تاویل فنی‌اش می‌خواند، و دیلتای آن را نیّت مولف می‌نامید، و ما در درس پیش از آن بحث کردیم. به تدریج، اندیشگران هرمنوتیک مدرن به این نتیجه رسیدند که نه فقط نیت مولف بل اساساً معنای نهاییِ متن جزم‌هایی هستند که در جریان پیشرفت مباحث موجب آشفتگی‌ها و اشتباه‌های فراوان می‌شوند. از همین جا نقش مخاطب در نوشته‌های آنان برجسته شد. روشن است که وقتی ادراک یا مقصود مولف را از نظر دور کنیم و به تاویل متن ارزش دهیم، بنیان کار فکری تاویل‌کننده ارزشمند می‌شود. اگر هر متن دارای معنایی جاودانه نباشد که مولف «این معنا را در آن کار گذاشته باشد»، بل در روزگاران متفاوت، و بنا به تاویل‌های گوناگون، معناهای تازه‌ای پیدا کند که چه بسا یکسر دور از نیت آفریننده‌ی آن هستند، آنگاه آشکارا نقش بزرگی به عهده‌ی مخاطب است، و بحث، از جنبه‌های مهمی، به توان‌های فرهنگی و فکری او باز می‌گردد.

متن چون تاویل می‌شود معنای خاصی می‌یابد، معنایی که دستاورد دریافت مخاطب است. کشف این نکته، که گادامر آن را به بهترین شکلی در کتاب اصلی خود **حقیقت و روش** بیان کرد، راه را بر مباحثِ زیبایی‌شناسی دریافت گشود. به جز گادامر، فیلسوف فرانسوی پل ریکور نیز در تدوین مباحث هرمنوتیک مدرن نقش داشت، و ما از اندیشه‌ی او در درس آینده بحث خواهیم کرد. در واقع بنا به نظر این دو متفکر هر متن به

افق فکری مخاطب آن وابسته است، و این افق فکری (یا این افقِ شناخت) تاریخی است. شناخت، این‌سان منش بنیادین زندگی آدمی است و نه به سادگی نتیجه‌ی آن. این همانی کامل شناخت و تاویل مرز علوم انسانی و علوم طبیعی را درهم می‌شکند و بحث از محدوده‌ی هرمنوتیک دیلتای خارج می‌شود، و بارها پیش‌تر می‌رود. از سوی دیگر به سادگی می‌توان ثابت کرد که هر تاویل به عناصری از پیش موجود و از پیش تعیین‌شده وابسته است. تاویل به این اعتبار به سنت، به تاویل‌های گذشته، و به داوری‌ها و پیش‌داوری‌ها گذشته، گره می‌خورد. گادامر و ریکور فهم این نکته را مدیون مارتین هیدگر هستند که در شاهکار نخستین دوره‌ی کار فلسفی‌اش یعنی ***هستی و زمان*** از آن بحث کرده بود.[1] هیدگر معنا را رسیدن به جایی دانسته بود که از پیش وجود دارد، جایی که نمی‌تواند یکسر دستاورد ساختن معنا باشد. گادامر از اینجا مفهوم **«پیش‌داوری»** را ساخت که یکی از مهمترین مفاهیم است در کار او و در هرمنوتیک مدرن. به نظر او پیش‌داوری یا Vorutteil در آثار روشنگران، و در تاریخ فکر پس از آنان، به ناحق بار معنایی منفی‌ای یافته که پیش‌تر دارای آن نبود. بسیاری از فیلسوفان و متفکران از یاد بردند که شناخت از پیش‌داوری گریزی ندارد. هر لحظه‌ی شناخت، یعنی هر موقعیت خاصی که ذهن بدان می‌رسد، فقط براساس طرحی از پیش مفروض ممکن است. شاید به طور کامل آن طرح فعلیت نیابد (که معمولاً نیز چنین می‌شود)، و شاید هم به نتیجه یا نتایجی یکسر متفاوت با پیش‌بینی‌هایی که در طرح آمده بود، برسد. اما روشن است که به هر رو براساس این نقشه‌ی آغازین کار شناخت شروع می‌شود و پیش می‌رود. پیش‌داوری یعنی مفهومی را از پیش فرض کردن، و در عمل آن را آزمودن، و برای نتیجه اعتباری مطلق قائل نشدن.[2]

با مفهوم مثبت پیش‌داوری، که به نظر گادامر گریزناپذیر می‌نماید، از آن دشواری که در کار هرمنوتیک رمانتیک وجود داشت نیز می‌گذریم. دیگر موقعیت‌های تاریخی سد و مانعی در راه ادراک و شناخت محسوب نمی‌شوند. موقعیت‌ها در حکم جلوه‌ی پیش‌داوری‌های گذشته‌اند. از سوی دیگر ما هم براساس پیش‌داوری امروزی خود با موقعیت‌های گذشته رویارو می‌شویم. اندیشه‌ی درست هرمنوتیکی که شایسته‌ی این

1- M. Heidegger, *Being and Time*, tra. J. Macquarrie and E. Robinson, London, 1988, pp 191-192.

2- H. G. Gadamer, *Truth and Method*, London, 1988, p 238f.

عنوان باشد، به معنای دقیق واژه تاریخی است، و به تاریخی بودن خود نیز پی می‌برد.[۳] اکنون باید دانست که این حضور در تاریخ، یا این تاثیر تاریخی متن چگونه است؟ متن در موقعیت‌های تاریخی گوناگون، چنانکه دیدیم به شکل‌های تازه‌ای تاویل می‌شود، یعنی در شکل‌های جدیدی شناخته می‌شود، پس می‌شود گفت که متن در تاریخی خاص خود جای می‌گیرد، چیزی که گادامر آن را «تاریخ تاثیرها» یا به آلمانی Wirkungsgeschichte می‌خواند.[۴] تاویل‌های متفاوت از متنی واحد نسبت به یکدیگر امتیازی ندارند، یعنی قدمت و یا تازگی آن‌ها موجب برتری و یا بی‌ارزشی‌شان نیست. آن‌ها، خیلی ساده، تفاوت موقعیت‌های تاریخی گوناگون، یا بنا به اصطلاحی که در هرمنوتیک مدن بسیار رایج و موردپسند است، افق‌های دلالت‌گون متمایز را نشان می‌دهند. جلوتر از مفهوم «افق» با دقت بیشتری بحث می‌کنیم. تاریخ تاثیرها راه را می‌گشاید تا مفهوم دیگری پدید آید که به سهم خود در بحث هرمنوتیک مدرن نقش دارد. این مفهوم «سنت» است، و از آنجا که بارها مورد انتقاد فیلسوفان دیگر (به ویژه یورگن هابرماس) قرار گرفته، گادامر بر سر آن خیلی کار کرده، و سرانجام مفهومی شده دقیق و صیقل خورده. گادامر نشان داده که شناخت، ناگزیر ترکیبی است از کاربرد سنت و دیدگاهی نقادانه به آن. او زبان را نیز در افق سنت قرار می‌دهد.

در رویارویی اثر با مخاطب باید عنصری مشترک وجود داشته باشد که ارتباط را ممکن کند. این عنصر زبان است. من به یاری زبان با *ادیپ‌شاه* سوفوکل ارتباط فکری برقرار می‌کنم. اما زبان هرروزه چنان که گادامر از قول پل والری می‌گوید راهگشا نیست، زیرا صرفاً بیانگر است و سازنده، به گفته‌ی خود گادامر «نمایشگر» نیست. این زبان از واقعیتی حرف می‌زند که پشت سر گذاشته شده است، و هرگاه به قلمرو سازندگی وارد می‌شود از کارآیی ارتباط هرروزه‌اش کاسته می‌شود. برعکس زبان هنری یا شاعرانه خلاق است، و واقعیت را در جا می‌سازد. تاویل‌کننده‌ی شعر به معنای تبارشناسانه‌ی واژه به «نمایشگری» باز می‌گردد، یک راستای تازه و یک منطق نو می‌سازد. گادامر می‌گوید که تبار واژه‌ی آلمانی deuten که به معنای تاویل‌کننده به کار می‌رود، هم نشان دادن (نمایش) است و هم معنا بخشیدن به راستی می‌توان گفت که هر معنای برآمده از تاویل در حکم گشایش و نمایش راهی است که شاید پیش‌تر شناخته نشده بود، شاید هم

3- *ibid,* p 267.

4- *ibid*, pp 267ff, 305ff.

تکراری است از معنایی که قبلاً دانسته شده بود.[5]

گادامر در مقاله‌ی «معناشناسی و هرمنوتیک» که به سال ۱۹۷۲ منتشر کرد، نوشت که میان کارکردهای معناشناسی و هرمنوتیک فاصله‌ای هست، هر چند که آغازگاه هر دو زبان است.[6] معناشناس به داده‌ها و حقایق زبانی از بیرون می‌نگرد، و آن‌ها را چنانکه هستند، و کار می‌کنند، می‌بیند. سپس به دسته‌بندی انواع نشانه‌ها می‌پردازد. اما آن کس که در قلمرو هرمنوتیک کار می‌کند به «کاربرد درونی» یا معناهای باطنی زبان و جهان واژگان دقت دارد، و از راه تاویل به مکاشفه‌ی چیزی می‌پردازد که از عهده‌ی نشانه‌شناسی و معناشناسی برنمی‌آید. تاویل فهم دلالت‌های خاص، رمزی، و نمادین زبان است. معناشناسی ساختار تام و نهایی زبان را نشان می‌دهد. اما نمی‌گوید که پشت این ساختار چه چیز پنهان شده است. در قطعه‌ای شعر واژه‌ای از یاد رفته به کار می‌رود (گادامر از قطعه شعری از ایمرمان مثال می‌آورد که در آن از واژه‌ی آلمانی فراموش‌شده‌ی Zahre استفاده شده است). معناشناسی نمی‌تواند دلالت‌های ضمنی واژه را روشن کند، اما هرمنوتیک، در همین مثال گادامر، از معنای قدیمی Zahre، یعنی سرشک به اندوه دل، دلمردگی و مفهومی همگانی‌تر از اشک می‌رسد. همانطور که حضور واژه‌ی سرشک در یک شعر امروزی فارسی هرگاه معنای از یادرفته‌ی این واژه یعنی اخگر آتش را بدهد، یا حتی اشارتی بدان باشد از قلمرو معناشناسی بیرون می‌رود، و درک کارکرد معنایی آن از عهده‌ی هرمنوتیک برمی‌آید.

تحلیل زبان‌شناسانه دنیای معناهای تودرتویی را می‌گشاید که کشف آن کار هرمنوتیک است. هرمنوتیک همواره از این واقعیت آغاز می‌شود که پشت زبان جهانی دیگر وجود دارد، که معناشناسیِ زبانی از کشف آن عاجز است. هرمنوتیک مدرن از این نیز فراتر می‌رود، و نشان می‌دهد که جهان تازه را حتی نمی‌شود کشف کرد، بل فقط می‌توان آن را ساخت. رولان بارت که از بزرگترین نظریه‌پردازان ساختارگرا بود، و نخست وسوسه‌ی بنیان «علمی ادبی» را داشت، با این کارکرد هرمنوتیک آشنا شد و آن را پذیرفت. از این رو در رساله‌ی **نقد و حقیقت** نوشت «حقیقت موردی است ساخته و پرداخته‌ی زبان، و نه ارجاعی به مصداقی واقعی» و از قول نیچه بازگو کرد: «حقایق در خود وجود ندارند».[7]

5- H. G. Gadamer, *L'actualité du beau,* tra. E. Poulaine, Paris, 1992, p 96.

6- H. G. Gadamer, *Philosophical Hermeneutics,* tra. D. E. Linge, London, 1977, pp 82-83.

7- R. Barthes, *Critique et vérité,* Paris, 1966, p 63f.

هر تاویل در افقی از دلالت‌ها جای می‌گیرد. افق مفهومی بود که در پدیدارشناسی هوسرل جایگاه ویژه‌ای داشت. پس از هوسرل در آثار تقریباً تمام پدیدارشناسان مطرح شد، و خاصه نزد هیدگر ارج و اعتبار والایی یافت. در هرمنوتیک مدرن، افق به معنای امکان وجودی دانسته‌ها و میزان کنونی دلالت‌هاست. در واقع همواره امکان گسترش دارد، اما این پیش‌روی دگرگونی در چشم‌اندازها را، و گشایش افقی تازه را، موجب می‌شود. میان صورت‌بندی دانایی و شیوه‌ی دریافت یک یونانی در جهان باستانی و یک ایرانی امروزی تفاوت‌های شناخت‌شناسانه‌ای وجود دارد، از این رو اثری فرهنگی و هنری چون *ادیپ‌شاه* برای آن یونانی معناهایی داشت که امروز از ذهن ما ایرانیان نیز نمی‌گذرد. همان‌طور که میان شیوه‌ی دریافت یک روستایی ایرانی و یک روشنفکر نیویورکی تفاوت هست، تفاوتی که زاده‌ی دو افق دلالت‌های معنایی و شناختی متفاوت است. بی‌آنکه بخواهیم این تفاوت را بنا به خردباوری مدرنیته ارزش‌گذاری کنیم و برای شیوه‌ی دانایی آن روشنفکر امتیازی قائل شویم، به هر رو انکار نمی‌توانیم بکنیم که تفاوت وجود دارد. به گمان گادامر، ریکور و دیگر نویسندگان هرمنوتیک مدرن این تفاوت نمی‌تواند و نباید مانع از ایجاد مکالمه و تلاش برای تفاهم شود. کاملاً برعکس ذات تفاوت نمایشگر ضرورت و فعلیت مکالمه‌ی فرهنگی است، هر چه هم که گفتگو دشوار باشد، باز ناممکن نیست. این‌سان تاریخ فرهنگ انسانی، در بسیاری موارد بی‌آنکه افراد خود بدانند، مکالمه‌ای طولانی، و در مجموع مثبت بوده است. از اینجا اهمیت مفهوم مکالمه و گفتگو دانسته می‌شود که ضابطه‌ای است بر پیش‌رفتگی اندیشه. اما پیش از آنکه از مکالمه بحث کنم، اجازه بدهید نکته‌ی مهمی را در ادامه‌ی بحث از هرمنوتیک گادامر یادآور شوم، و آن نکته مفهوم انطباق است.

هر تاویل، مثلاً تاویل اثر هنری، در حکم یک انطباق Anwendung است. شناخت یعنی منطبق کردن موضوع شناخت با موقعیت و افق زندگی تاویل‌کننده.[8] این مفهوم که تا حدودی به مفهوم «انضمامی کردن» در اندیشه‌ی اینگاردن نزدیک است، نشان می‌دهد که ما براساس پیش‌داوری‌های خود، که وابسته به افق دلالت‌های معنایی و شناختی روزگاری است که در آن زندگی می‌کنیم، و در عین حال حدود کارآیی سنت فکری و فرهنگی‌ای را که در آن به سر می‌بریم نشان می‌دهد، موضوع مورد بررسی خود را (مثلاً اثری هنری را) از روزگارش جدا می‌کنیم، و بدان زندگی امروزی می‌بخشیم. *آنتیگونه* به

8- Gadamer, *Truth and Method*, pp 274-278.

این معنا با منِ ایرانی، در پایان سده‌ی بیستم، وقتی در این شرایط تاریخی، اجتماعی، و فرهنگی خاص زندگی می‌کنم مکالمه‌ای را آغاز می‌کند. یعنی با من از زندگی امروزم حرف می‌زند. به این دلیل است که یک دانش‌آموز دبیرستانی ما هم می‌تواند از *آنتیگونه* چیزها بیآموزد، چیزهایی خوانا با ادراک امروزی از مرگ، وظیفه اخلاقی، دوستی، و جستجوی حقیقت.

منطق مکالمه به ما امکان می‌دهد که شکل‌های گوناگون انطباق را با هم مقایسه کنیم، یعنی آن‌ها را به گفتگویی با هم واداریم که استوار باشد بر تلاش برای دانایی بیشتر. اما، گفتگو آنگاه پیش می‌رود که دو یا چند طرف درگیر در آن زبانی مشترک داشته باشند. میان آدم پرخاشگری که اهدافش یا اعتقادهایش به او حکم به کاربرد خشونت می‌دهند و آن کسی که در پی کشف واقعیت است، مکالمه اگر ناممکن نباشد، نتیجه‌ای هم به بار نمی‌آورد. باید دو سوی مکالمه با یکدیگر برابر باشند، و در بهترین حالت این نکته را بپذیرند که حق به طور کامل با خود آن‌ها نیست، و بخشی از حقیقت در اختیار «طرف مقابل» است. ایقان راه گفتگو را می‌بندد، و آن را بی‌ارزش نشان می‌دهد. اگر مطمئن باشیم که حق با ماست دیگر چه جای مکالمه با کسی دیگر باقی می‌ماند؟ در این حالت ما تبدیل به مبلغ نظر خود می‌شویم، و اگر دیگری حرف ما را نپذیرد چه بسا اقدام به خشونت را هم مجاز خواهیم دانست. مکالمه با اندیشه‌ی انتقادی و با تردید خویشاوند است، و در عین حال از ضرورت کنش اجتماعی که دستکم در مدرنیته شرط رهایی است دور نمی‌افتد. گادامر در گفتگویی با ریکور و دانشجویان گفته است: «مکالمه الگوی خوبی است برای فراشد چیره شدن بر ساختار دو موضع مخالف. یافتن زبانی مشترک به معنای افزودن درسنامه‌ی جدیدی به درسنامه‌های علمی و فکری موجود نیست، بل سهیم شدن در کنش اجتماعی است... فراشد مکالمه و هر آنچه در فعلیت آشکار آن سهم دارد، در کوششی پیگیر برای از میان بردن هر شکل از خودبیگانگی و نزدیک کردن افراد جای دارد، تا آنجا که هیچ کس محکم در آنجا که آغاز کرده نماند، بل با آنچه دیگری است یکی شود. هر دو شرکت‌کننده‌ی در مکالمه‌ای اصیل دگرگونی می‌شوند، حرکت می‌کنند و سرانجام زمینه‌ای ولو اندک برای همبستگی می‌یابند».[۹]

اینجا برای اینکه از بحث خود دور نیفتیم، نمونه‌های منطق مکالمه را برنمی‌شمارم،

۹- هـ. گ. گادامر، «اختلاف تاویل‌ها» در:
پ. ریکور، *زندگی در دنیای متن*، برگردان ب. احمدی، تهران، ۱۳۷۳، صص ۱۲۰-۱۱۹.

تنها به ذکر این نکته بسنده می‌کنم که این منطق به هیچ رو ویژه‌ی پیروان هرمنوتیک مدرن نیست، بل در تاریخ اندیشه‌ها و عقاید پیشینه‌ای طولانی دارد. از مکالمه‌های سقراط تا آثار میخاییل باختین، و مارتین بوبر. حتی، می‌توان تاریخ گسترده‌های دانایی یا اپیستمه‌ها را براساس این منطق نوشت. اینجا فقط اجازه بدهید اشاره‌ای به اصطلاح منطق مکالمه کنم که شاید به نظر برسد برابر لغوی و ادبی چندان دقیقی برای Dialogique نیست. اما، اگر به تبار یونانی Dialogikos دقت کنیم متوجه می‌شویم که دیالوگ به این دلیل مکالمه‌ای است میان دو نفر که Logos یا منطق (که خرد یا کلام هم‌معنی می‌دهد) میان آن‌ها Dia یا تقسیم شده است. اصطلاح منطق مکالمه به این دلیل معنای دقیقی در فارسی می‌دهد، در زبانی که کاربرندگان امروزی‌اش، متاسفانه، چندان با اصل تقسیم خرد و کلام، و ضرورت گفتگو و رواداری آشنا نیستند. آنچه در بحث ما نکته‌ی مرکزی است، تاکید بر اهمیت منطق مکالمه در دریافت متن هنری است. به دلیل این منطق، دشواری قدیمی هرمنوتیک حل می‌شود. تاویل هر مخاطب راهگشای افقی است که معناهای ممکن اثر هنری در آن جای می‌گیرد. از راه مکالمه‌ی میان مخاطب و اثر این افق ساخته می‌شود، و از راه مکالمه‌ی آزادانه میان مخاطبان گوناگون، حدود این افق بازشناخته می‌شود. افقی که در واقع محصول «انطباق» است، و راه را برای درک تازه گشوده است.

گادامر در آخرین گفتگویی که تاکنون از او منتشر شده است (حدود یک ماه پیش، در روزنامه‌ی لوموند)، به نکته‌ی جالبی اشاره کرده است: تا امروز در سخن مدرنیته‌ی غرب، تا آنجا که به تکامل علوم مربوط می‌شود، امتیاز با «تک‌گویی» بوده، و وسوسه‌ی سالاری بر طبیعت امکان زیادی برای اصل مکالمه باقی نمی‌گذاشت. اما، هرمنوتیک درست برخلاف این ایده‌ی مسلط پیش می‌رود. نشان می‌دهد که ما قادر به ارائه‌ی تعریف دقیق نیستیم، چون «هرگز نمی‌توانیم واژه‌ای را بیابیم که چیزی را به دقت و به طور کامل تعریف کند». از سوی دیگر هرمنوتیک انکار این باور مدرنیته است که نکته‌ی نهایی‌ای وجود دارد، که می‌تواند به بیان درآید. فیلسوف کهن‌سال (گادامر نود و پنج‌سال دارد) می‌گوید: «حرف هرمنوتیک بی‌نهایت ساده است، این است که من کلام آخر را لازم ندارم، به کارم نمی‌آید». از این روست که مکالمه می‌تواند ادامه یابد، و مهمتر، هرگز به پایان نرسد. هر ایده‌ی نو، هر دخالت تازه، هر چه هم که بی‌اهمیت بنماید، بحث را ادامه می‌دهد، و افق تازه‌ای را به روی مکالمه‌کنندگان می‌گشاید. میان برداشت ابزاری از زبان و مفهوم هرمنوتیکی مکالمه فاصله‌ی زیادی هست. پس هنر «که در واقع زبان دومی است که ما باید بیآموزیم» الگوی درست هرمنوتیک را ارائه می‌کند، چون در خود نه

ابزاری است، و نه حرف آخر، و کلام نهایی در آن جای ندارد.[10]

۲. منطق مکالمه و زیبایی‌شناسی

اهمیت کار گادامر فقط این نیست که در پایه‌گذاری هرمنوتیک مدرن نقش بسیار داشته است. در واقع درست به دلیل همین نقش او درگیر جدال‌های فکری امروزی در مورد هنر و زیبایی شده، و در این زمینه بحث‌های تازه‌ای پیش کشیده است. مساله‌ی مرکزی در نوشته‌های گادامر در مورد هنر، هنر مدرن است. او نیز چون بسیاری از متفکران سال‌های پس از جنگ، از این پرسش آغاز کرد که آیا هنر مدرن «حرفی برای گفتن دارد یا نه»، و پاسخ او مثبت بود. زمانی هگل که نسبت به نقش تاریخی و تاثیر هنر دورانش مایوس بود، گفته بود: «هنر از دیدگاه مقصد نهایی خود دیگر فقط حرفی از گذشته‌ها دارد و بس». گادامر که همواره فلسفه‌ی هگل را جدی گرفته است، به این گفته‌ی فیلسوف بسیار اندیشید، و سرانجام کوشید تا دلایل مخالفت خود را با آن بیان کند. او تقدیر هنر مدرن را از پویایی مدرنیته استنتاج کرد، و نوشت که شناخت دقیق دگرگونی هنری راه فهم دگردیسی یا transformation جامعه‌ی مدرن را می‌گشاید. هنگامی که او در نخستین صفحات **حقیقت و روش**، یعنی در مقدمه‌ی کتاب می‌نویسد که نقد به آگاهی زیبایی‌شناسانه راهگشای نقد رویکرد ما به حقیقت است (و به همین دلیل نیز کتاب از بخش بسیار درخشانی در مورد هنر و زیبایی‌شناسی آغاز شده است) به نکته‌ی مهمی اشاره دارد. برخلاف حرف هگل بنیان دگرگونی در برداشت از حقیقت در بیان هنری یافتنی است، و به همین دلیل اندیشگر امروز نمی‌تواند از شناخت و بررسی هنر این روزگار بگریزد. هنر مدرن به ما نشان می‌دهد که تقدیر مدرنیته چیست. یعنی از راه شناخت این هنر در می‌یابیم که در جهانی که به گفته‌ی ماکس وبر «افسون‌زدایی شده» (entzaubert)، و به قول هیدگر «بی‌خدا و خدایگان» مانده، زندگی چگونه است، و چگونه خواهد شد. گادامر دیدگاه محافظه‌کارانه‌ی کسانی را که هنر مدرن را ناتوان از بیان روح دوران می‌دانند به باد نقادی می‌گیرد، و نشان می‌دهد که اگر این هنر به معنای آشنای واژه برای این افراد زیبا نیست، از این روست که دنیا دیگر زیبا نیست، و بی‌طرف و ابژکتیو شده است. دنیاست که با سوبژکیتویته سرجنگ دارد، و از قضا هنر مدرن به این فراشد معترض است. اعتبار هنر مدرن (همچون تمامی مراحل بزرگ تکامل بیانگری هنری) در

10- Un entretien avec Hans Georg Gadamer, in: *Le Monde*, 3 janvier 1995.

این است که در زمینه‌ی تاریخی، اجتماعی، و فکری ـ دینی حل نمی‌شود. این منش استقلال‌طلبِ هنر مدرن تناقضی با جنبه‌ی بیانگری آن ندارد، یعنی این هنر همچنان به دگرگونی‌های مدرنیته، و تغییرات رویکرد ما به هنر، وابسته است، و آن‌ها را بیان می‌کند. در واقع ما در برخورد با اثر هنری مدرن ناگزیر نقادانه‌تر و با فکر بیشتر عمل می‌کنیم، و آگاهانه از رویه‌ی حسی اثر می‌گذریم تا معناها را بیافرینیم. از سوی دیگر گادامر پرسش مهمی را پیش می‌کشد: حتی اگر هنر ـ به گفته‌ی هگل ـ بیانگر چیزی از گذشته باشد، ما آن را امروزی می‌کنیم، و از آن خبر از رخدادهای گذشته نمی‌گیریم، بل مساله‌ی ما کشاندن آن گذشته به زمان حاضر است. در واقع رویکرد منفی به هنر زمانه پدیده‌ای تازه نیست، و هنر همواره از سوی معاصرانش نابیانگر، و نازیبا ارزیابی شده است. باری، یکی از مهمترین آموزه‌های هنر مدرن این است که ادراک خود را در گرو مسائل امروز قرار می‌دهد، یعنی راه را می‌گشاید تا متفکر امروزی در هر رشته‌ی دیگر فرهنگ از زمان حاضر بیآغازد.

قاعده‌ی اصلی در بینش هرمنوتیکی گادامر انتقال متن، سخن و سند دیروز به امروز است. پس نکته‌ی مرکزی فلسفه‌ی هنر از دیدگاه او نمی‌تواند چیزی جز مساله‌ی امروزی بودنِ هنر یا فعلیتِ زیبایی die aktualität des schönen باشد. این عنوان دوم برگزیده‌ی نوشته‌های زیبایی‌شناسانه‌ی گادامر است که متن اصلی آلمانی آن‌ها برای نخستین بار به سال ۱۹۷۷ منتشر شد. نکته‌ی مرکزی تمامی این مقاله‌ها گسست هنر مدرن از بیان سنتی، و مساله‌ی درک‌ناپذیر خواندنش از سوی شماری از اندیشگران معاصر است. پرسش از نظر گادامر ساده و کلیدی است: هنر، امروز برای ما چیست؟[۱۱] ما امروز چگونه با هنر دوران خود، و نیز با هنر گذشته روبرو می‌شویم؟ پاسخ به این پرسش درگرو آن نیست که دریابیم درگذشته هنر را چه می‌دانستند، حتی اگر فرض کنیم که دانستن این نکته ممکن است. مساله‌ی اصلی این است که ما امروز هنر گذشته را چه می‌دانیم، و چه نسبتی میان هنر روزگار خود با آن قائل می‌شویم. در مقاله‌ی نخست مجموعه که عنوانش «فعلیت زیبایی» است، از بنیان‌های انسان‌شناسی فلسفی که تجربه‌ی هنری استوار بدان‌هاست یاد شده: بازی، نماد و جشن. گادامر می‌نویسد که این سه نقش مرکزی در زندگی آدمی، و در هنر آفریده‌ی او دارند. در هر سه مفهوم، آزادی نقش مرکزی و اصلی را ایفاء می‌کند. آن هم نه به معنای منفی و سالبه‌ای که معمولاً با آن

11- Gadamer, *L'actualité du beau*, p 39.

شناخته می‌شود، یعنی «آزادی از این یا آن قید و بند»، و از این یا آن عملی که دنیای بیرون تحمیل می‌کند. برعکس، اینجا آزادی به معنایِ مثبت می‌آید. انگیزشی یا بهتر بگوییم رانشی سرخوش، آزاد، و پیشرونده است که نسبتی می‌سازد میان تخیل و خرد، و با خود بازشناخته می‌شود. درگیری هنری همان درگیری بازی است، قاعده‌هایی فقط به این دلیل پذیرفته می‌شوند که به بازی راستین خیال شکل دهند، و اصولی تازه را بنا کنند. بازی وجود ندارد، مگر در تحقق خود. نخست بیش از قاعده‌هایی به نظر نمی‌آید، اصولی که در تحقق خود، یعنی در فعلیتِ خویش دگرگون می‌شوند. هنر به این اعتبار با بازی همانند است.[12] این گذر از قاعده و تحقق دگرگونی آن در نماد نیز جلوه‌گر است. آیا نماد چیزی جز بازی آزادانه‌ای است که مدام میان خود و به دیگری تبدیل شدن گذر می‌کند؟ نماد چیزی است که معنای چیزی دیگر می‌دهد، و معنایی ندارد جز در پیکر دیگری؟ در هنر نیز کارکردی وجود ندارد، مگر همین ازخودبه‌درشدگی. هنر به خود باز نمی‌گردد، مگر این خود معنایی دیگر بیابد. این اصل در مورد هنرهای سنتی و باستانی با همان قدرت صادق است که در مورد هنرهای مدرن.[13] مفهوم سوم جشن است. مفهومی که در خود جدایی را نمی‌پذیرد، و ارتباط را پیش می‌کشد. جشن نمی‌تواند فردی باشد، آزادی همگان است، و از سرخوشی و شادمانی جمعی خبر می‌دهد. جشن مفهومی است گروهی. پیش از من وجود دارد، و باید در آن شرکت کنم. اثر هنری بزرگ در حکم جشنی است.[14] گادامر اینجا همانقدر که به دیونیزوس نیچه نزدیک است، از گفته‌ی مشهور فلوبر نیز متاثر است: هنر شرکت در جشنی است شادمانه. اما فلوبر این جشن را «جاودانه» نیز خوانده است، در حالی که گادامر آن را مفهومی گذرا می‌داند. هنر و جشن زمان ویژه‌ی خود را دارند، به سان دیگر موارد زندگی نمی‌گذرند، آنچه گادامر egenzeit می‌خواند. زمانی که با تداوم محاسبه‌پذیر و برشمردنی زمان تقویمی تفاوت دارد. اثر هنری از ما دعوت می‌کند که در آن متوقف شویم. به معنای هیدگری واژه در آن اقامت کنیم. اثر هنری می‌تواند بی‌زمان شود. به این دلیل است که ایفی‌ژنی، ادیپ‌شاه و آنتیگونه برای ما زنده‌اند، و فعلیت دارند.

مثال عالی از نسبت جشن و بازی با هنر، تآتر است. گادامر در مقاله‌ی «جشن تآتری» از دو نمونه‌ی پیشین هنر نمایش نام می‌برد که این نسبت در آن‌ها در قیاس با تآتر امروز

12- *ibid*, pp 44-55.

13- *ibid*, pp 55-66.

14- *ibid*, pp 66-74.

شکلی دیگر داشت: تآتر یونانی، و نمایش‌های شیلر. تآتر امروز آن جنبه‌ی مقدس نمایش یونانی را از کف داده است. دیگر آن همبستگی امر مقدس و جشن که از دیونیزوس تا سده‌های میانه، و حتی تا تآتر باروک و نمایش‌های کالدرون ادامه داشت، یافتنی نیست. و دیگر آن تعالی اخلاقی که شیلر دنبال می‌کرد، و در واقع با تعالی سوژه در فلسفه‌ی نقادانه‌ی مدرنیته همراه بود، یافت نمی‌شود.[15] تآتر مدرن بیش از همیشه بیرون هر هدف عملی یا آیینی قرار گرفته است، بیش از همیشه به یک جشن بی‌دلیل نزدیک شده، که در دل خود با بازی پیوند دارد. تآتر امروز هیچ نیست مگر نمایش کلام و ارتباط، کنش و بازی. این ویژگی و امتیاز بزرگ تآتر مدرن است. البته می‌توان با نکته‌ی آخر همراه بود، اما به گمان من گادامر با انکار جنبه‌ی آیینی تآتر مدرن حکمی افراطی می‌دهد. بی‌شک هنر تآتر امروز شکل‌های تازه‌ای از تجلی آیینی را تجربه می‌کند. این نکته تنها به اجراهای درخشانی چون کارهای پیتربروک و یرژی گروتفسکی باز نمی‌گردد، هر چند این‌ها بهترین مثال‌هایند در انکار آن جنبه‌ی کلی حکم گادامر، بل از سوی دیگر می‌توان به نمایش‌نویسی مدرن توجه کرد، که دستکم شماری قابل‌توجه از آثارش آشکارا روحیه‌ی آیینی دارد.

گادامر می‌گوید که هنر تآتر امکان می‌دهد تا ما تجربه‌ای انسانی را به این معنا بپذیریم: تجربه‌ای است که فقط در نسبت میان افراد انسان، یعنی در رابطه‌ی هنرمند و تماشاگر اثر هنری شکل می‌گیرد، و معنا می‌یابد. تجربه‌ی نمایشی از هردوسوی گروه بازیگران و تماشاگران «برای یکدیگر» وجود دارد. تآتر مدرن نیز این اشتراک تجربه‌ها را می‌شناسد، و براساس آن استوار است.[16] درست به همین دلیل «یک لحظه‌ی فوری و آنی» می‌سازد. در این رفت و آمد تجربه‌ها، در این گفت‌وشنود تآتری، جنبه‌ی جشن و بازی قدرت می‌یابد. تآتر مدرن و هنر نو به «حقیقت مشترک» نمی‌اندیشند. به حقیقتِ ما در این زمانه، یعنی در روزگار ارزش‌های بی‌ارزش شده می‌اندیشند. این ما هستیم که معناهای گوناگون و بی‌شمار به زندگی خود نسبت می‌دهیم، جهان (همانطور که نیچه گفته است) نسبتی راستین با این معناها ندارد. هنر فقط پژوهش این معناها نیست، آن بی‌ارتباطی جهان و معنا را نیز روشن می‌کند، و آن نسبت‌های ادعایی و خیالی را فاش می‌کند.

نکته‌ی آخر ما را به بحث گادامر از نسبت هنر با حقیقت می‌کشاند، یعنی به یکی از

15- *ibid*, p 142. 16- *ibid*, p 246.

مهمترین نکته‌ها که مدام در این رشته درس‌ها مطرح می‌شود. گادامر در مقاله‌ی «ادای سهم شعر در جستجوی حقیقت» مساله‌ی مهمی را پیش می‌کشد: شعر و حقیقت به زبان یکدیگر تاویل می‌شوند. گوته، در کتاب **شعر و حقیقت**، می‌پرسد که آیا شعر به برداشتی تازه از حقیقت منجر نمی‌شود؟ گادامر در پاسخ می‌گوید که هیچ تقابلی میان این دو واژه، یا میان مفهوم هنر و حقیقت وجود ندارد. اما نکته‌ی مهم این‌جاست که میان این دو «بازیِ تاویل در گذر از یکی به دیگری» ادامه می‌یابد. گوته در متنی که به راستی زندگی‌نامه‌ای است خودنوشته، نمی‌خواهد فقط حاصل عمر خود را کوششی در راستای کشف آزادی شاعرانه نشان دهد، بل کاری می‌کند بارها مهمتر. او می‌کوشد تا تجربه‌ی شاعرانه‌ی خود را در ادراک یا کشف حقیقت برجسته کند.[17] گادامر مثالی دیگر می‌آورد: به گفته‌ی هرودت، هومر و هزیود خدایانی را که خود ساخته بودند به یونانیان بخشیدند. آنان برای یک قوم خدایانی را که دارنده‌ی حقیقت شناخته می‌شدند، آفریدند، یا به بیانی دیگر افسانه‌هایی را چون واقعیت‌هایی به یونانیان سپردند.

گادامر در بحث از نسبت هنر و حقیقت به کارکرد ارجاعی زبان باز می‌گردد. او می‌گوید که یک «منش هرمنوتیکیِ کنش گفتاری» وجود دارد: ما در جریان مکالمه، معنایی ساخته شده را به یکدیگر منتقل نمی‌کنیم، بل دانش ویژه‌ی خود را، و رویکرد پژوهشگرانه‌ی خود را در افقی جای می‌دهیم که به آزمون در آیند، دگرگون شوند، و سرانجام شکل گیرند. اما باز میان این تجربه‌ی ساختن معنا و زبان شاعرانه تفاوت ظریفی وجود دارد. در زبان شعری هر معنایی، همواره، به هر شکل، پذیرفتنی است. استراتژی معنایی، یعنی آن چیزی که براساس منطقی درونی پیش می‌رود، در شعر درهم می‌شکنند. در شعر این نکته مهم نیست که چه چیز گفته می‌شود، یا حتی چه چیز شکل می‌گیرد. اینجا در یک لحظه امکانات بی‌شمار معنایی جلوه می‌کند، و راز برجسته و تبدیل به نکته‌ی مرکزی می‌شود.[18] پس چگونه اینجا می‌توان از حقیقت حرف زد؟ شعر نشان می‌دهد که حقیقت آشکارگی امکانات بی‌شمار معنایی است. گادامر به واژه‌ی یونانی Aletheia اشاره می‌کند، و ما در واپسین درس خواهیم دید که این واژه در بحث هیدگر درباره‌ی هنر و زیبایی نکته‌ی مرکزی است. گادامر نیز در پی هیدگر حقیقت یا aletheia را آشکارگی هستی می‌خواند، و بر نکته‌ای مهم تاکید می‌کند: معنای دیگری از این واژه نیز میان یونانیان رایج بود: فقدان پنهانکاری. معنایی که در واژه‌ی آلمانی

17- *ibid*, p 187.

18- *ibid*, p 189.

Unverhohlenheit جلوه می‌کند: به بیان آمدن آنچه می‌خواهد بیان شود. گونه‌ای آزادی در بیان که هر شاعری با آن آشناست.

این سان معنایی تازه از حقیقتی که در تاویل ساخته می‌شود پدید می‌آید. گادامر مثال می‌زند: مهم نیست که آن پله‌های انباری که اسمردیاکف از آن‌ها به پایین افتاده (و هر خواننده‌ی *برادران کارامازف* با آن‌ها آشناست) به کدام پله‌های «واقعی» که داستایفسکی دیده بود همانند بودند. مهم این است که هر خواننده‌ی رمان خود آن پله‌ها را می‌سازد. حقیقت این سازندگی است، و نه آن نسبت اصل و بدل.[19] این سازندگی است که مساله‌ی مرکزی **پوئتیک** ارسطو را پیش می‌کشد: تقلید. گادامر در دو مقاله نشان می‌دهد که مساله‌ی مرکزی در بحث ارسطو از تقلید سازندگی، و از این رهگذر فاصله‌ی هستی‌شناسانه میان الگو یا اصل با تصویر یا بدل بود.[20] شاعر یا هنرمند آفریننده است، و به این دلیل می‌تواند فاصله‌ی اصل و بدل را بسازد. او همراه با اثر (ergon) فاصله‌ی ویژه‌ی اثر را با «اصل» نیز می‌آفریند. در واقع «از شکل افتادن» واقعیت را کشف می‌کند و این به معنای «آزادی زیبایی‌شناسانه» است. تقلید نشان می‌دهد که نسبت میان اصل و بدل گونه‌ای از شکل انداختن، یا مسخ است. پس هنر مدرن که تجریدی خوانده می‌شود از نظرگاه نسبت اصل و بدل با هنر «تقلیدی» تفاوت ندارد. به همین دلیل نیز مفهوم بیان یا expression که همپای زیبایی‌شناسی کلاسیک، و به جای تقلید، پدید آمد، مفهوم ارسطویی فاصله‌ی آفریننده را کنار گذاشت. اما به سادگی می‌توان دید که «بیان» نیز با همان مساله‌ی مرکزی «اصالت» روبرو شد.[21] در بازیابی میان آنچه هست و آنچه بیان می‌شود، فاصله کشف می‌شود. مفهوم اصالت به گونه‌ای تناقض‌نما کشف فاصله است و نه این‌همانی. همانطور که در قاعده‌ی شمارش‌پذیری ابژه‌ها، یا به گفته‌ی گادامر «قاعده‌ی فیثاغورث»، نیز نسبت میان اعداد مهم است. و این نسبت است، یعنی به عنوان چیزی «واقعی» در دنیای راستین وجود ندارد. همان‌طور که رقم ناب وجود ندارد. همه‌چیز در یک دقت شمارشی وجود ندارند، اما نظم شماره‌ها در همه چیز وجود دارد، نظمی موسیقایی. این نظم لمس‌شدنی نیست، اما تقلیدشدنی است. گادامر می‌گوید که هنر مدرن از این دیدگاه همان اندازه استوار به مفهوم ارسطویی تقلید است که مثلاً نقاشی استوار به شبیه‌کشی.

19- *ibid*, p 194.

20- *ibid*, p 106.

21- *ibid*, p 115.

واژه‌ی یونانی در مورد ماده‌ای که نقش بر آن ثبت می‌شود، مثلاً گچ دیوار zoon بود. این واژه معنایی دیگر نیز داشت، که بیشتر رایج بود: انسان زنده. تصویر و انسان زنده، یا الگو و بدل، این‌سان، با یک واژه خوانده می‌شدند. نقاش می‌توانست به چیزی زندگی ببخشد. گادامر با توجه به همین نکته‌ی آخر از نسبت میان زندگی و هنر حرف می‌زند. او در مقاله‌ای کوتاه درباره‌ی بیست پرده‌ی نقاشی ویلی بالدکرام که براساس لحظه‌هایی از رمان *محاکمه‌ی* کافکا ترسیم شده، به این مساله توجه می‌کند.[۲۲] اگر این رمان کافکا را خوانده باشید، بی‌شک متوجه شده‌اید که ژوزف ک. هم بی‌گناه است و هم خود را گناهکار می‌داند. زندگی او، زندگی روایی او، هم هرروزه است، و هم به گونه‌ای شگفت‌آور یکه. دنیایش هم زندگی معمولی را ممکن می‌کند و هم به جهان استثنایی کابوس‌ها شکل می‌دهد. رمان، در واقع بنیان ناسازه‌ها را نمایان می‌کند. آیا کرام توانسته که این آدم و دنیایی را نمایان کند که رنج‌های مردمانش برای ما آشناست، و در عین حال جنبه‌ی بیگانه‌ی کار و اندیشه‌های آن آدم‌ها برایمان هراس‌آور است؟ به نظر گادامر، اوبه انجام این کار موفق شده، چون توانسته جنبه‌ی مبهم این دنیای کافکایی را، این انکار دنیا و خواستن آن را روشن کند. کافکا نویسنده بود، یعنی از زبان ــ ابزار ارتباطی و همدلی ــ آغاز می‌کرد، تا دنیای یکه‌ی خود را بسازد، دنیایی که جنبه‌ی ترس‌آور آن از متعارف بودن قاعده‌هایش برمی‌آید. و قاعده‌هایش برای همه‌ی ما آشنایند، اصول مدرنیته‌اند. کرام اما، از دنیای یکه‌ی پیش‌تر نادیده‌ای آغاز می‌کند، تا جهان تجربه‌های مشترک را پیش روی ما بگستراند. گادامر در مقاله‌ی «سکوت پرده‌ها» از همین مساله بحث می‌کند. او نخست می‌پرسد چگونه هنر نقاشی که زمانی آن همه حرف داشت در بازسازی صحنه‌ها، مکان‌ها، چیزها، و آدم‌ها حالا به جایی رسیده که محتوای روایی‌اش تمام شده، و سکوت را آغاز کرده است؟ چگونه آن طبیعت‌های بی‌جان هلندی که در خود تجربه‌های گذرا، نااستوار و «در لحظه زیستن» را، و مهمتر تجربه‌ی یکروزه و سخت موقتی را، همراه داشتند به پرده‌های پیکاسو، و براک منجر شدند که در آن‌ها می‌شود انفجار کامل شکل‌های ابژکتیو را یافت؟ کسانی که با توجه به این موارد می‌گویند که نقاشی مدرن توان نمایان کردن وحدت درونی چیزها را از دست داده، و دیگر به زندگی واقعی مرتبط نمی‌شود، یا آن را باز نمی‌تاباند، باید به این پرسش پاسخ دهند: روزگار و زندگی نو کجا بازتاب یافته؟ چگونه امکان بازتاب و بیان می‌دهد، یا نمی‌دهد؟ مگر نه

22- *ibid*, pp 149-154.

این که جهان‌مدرن‌باقانون، شمردن، مجموعه، رشته‌های‌ریاضی، و حضور رقمی شناخته می‌شود؟ پس چه جای شگفتی که فضای تجسمی امروز، هم با شمارش معنا یابد، و هم با آن سرجنگ داشته باشد؟ و نخواهد بازتاب چیزی باشد که بازتاب را به قول هوسرل در کتاب ***بحران علوم اروپایی و پدیدارشناسی استعلایی*** به شمارش تقلیل داده است.

اکنون که تا حدودی با دفاع گادامر از هنر مدرن، و جنبه‌هایی از نقادی او به «آگاهی زیبایی‌شناسانه» آشنا شدیم جا دارد که اندکی به عقب برگردیم، و از نسبت زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک با دقت بیشتری بحث کنیم. یکی از مقاله‌های مهمی که گادامر در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی نوشته است به سال ۱۹۶۴ با عنوان «زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک» منتشر شد.[۲۳] در نخستین سطرهای این مقاله می‌خوانیم: «اگر ما رسالت هرمنوتیک را ایجاد پلی میان فاصله‌های شخصی و تاریخی بیناذهنی بدانیم، آنگاه تجربه‌ی هنری یکسر خارج از این قلمرو قرار خواهد گرفت، زیرا از میان تمامی چیزهایی که رویاروی ما در طبیعت و تاریخ قرار می‌گیرند، اثر هنری است که با ما به صریح‌ترین شکل حرف می‌زند». اثر هنری کوششی است برای از میان بردن فاصله، و شاید بتوان گفت که به همین دلیل در حکم آگاهی در حال تکوینی است از آن. گادامر می‌افزاید که از زمان هگل، این نکته دانسته شده است که اثر هنری توانایی آن را دارد که افق‌های تاریخی را درهم بشکنند. یعنی تمامی افق‌های تاریخی دریافت خود را به زمان حاضر منتقل کند. از این رو گادامر می‌نویسد که اثر هنری همواره زمان حاضر خود را داراست، و فقط به معنایی محدود از سرچشمه‌ی تاریخی خود خبر می‌دهد.

گادامر می‌پذیرد که هرمنوتیک دستکم به طور تاریخی به «معنا» یا دقیق‌تر بگویم به «ترجمه‌ی معنا» پیوند یافته است. هرگونه تاویل چیزی اندیشگون که به دیگران در فهم بیشتر آن چیز یاری دهد «منش زبانی» می‌یابد. از این رو چنین می‌نماید که هیچ‌گونه از تجربه‌ی جهان نمی‌تواند زبانی نباشد. آیا می‌توان گفت که تجربه‌ی زیبایی نیز زبانی است؟ پاسخ گادامر به این پرسش قاطعانه مثبت است. اثر هنری حرف می‌زند. حتی اگر از موضعی شکاکانه پیروی کنیم، و آن را در قلمرو زبان جای ندهیم، باز نمی‌توانیم این «نیروی به حرف آمدن اثر» را منکر شویم.[۲۴] اثر هنری در خودآگاهی هر فرد حل می‌شود. این به معنای «زبانی شدن» آن است. ادراک کلام کسی درباره‌ی چیزی، به

23- Gadamer, *Philosophical Hermeneutics,* pp 95-104.

24- *ibid,* p 100.

زمینه‌ی دلالت‌ها، و به سخن باز می‌گردد. این نکته به یقین در مورد اثر هنری نیز صادق است. در نسبت زبان و سخن پیش‌بینی معنا شرط ضروری ادراک است. اثر هنری از این نیز فراتر می‌رود، و به مکاشفه‌ی معنا، یا بهتر بگوییم به ساختن معنا وابسته می‌شود. اثر هنری مساله‌ی سنت را از این رهگذر پیش می‌کشد. پیش‌داوری هرمنوتیکی هیچ‌جا بهتر از زمانی که در مورد زیبایی‌شناسی مطرح می‌شود، قابل درک نیست. درست به این دلیل است که هرمنوتیک مدرن سرانجام به این نکته می‌رسد که زیبایی‌شناسی نمی‌تواند امیدی به تسخیر و شناخت اثر هنری داشته باشد، مگر ابژه‌ها را در حضور هرمنوتیکی آن‌ها پیش کشد، و بشناسد. یعنی هرچیز را به صورت موردی که تاویل‌پذیر است مطرح کند. اما هنر مدرن (و اساساً اصل کانتی استقلال هنر) نشان می‌دهد که ابژه‌ها قابل‌شناخت نیستند. ما در تاویل، بازی‌ای را میان مورد آشنا و مورد ناآشنا، میان دانستن و ندانستن آغاز می‌کنیم. تاویل امکان می‌دهد که اثر هنری تجربه شود. تاویل رابطه‌ای میان مخاطب و اثر می‌سازد. اثر هنری چشم‌انتظار تاویل نشسته است. اما نکته‌ی باریک این‌جاست: هرچه بیشتر اثری را تاویل می‌کنیم، آن را کمتر می‌شناسیم. اثر به روی تاویل گشوده است، اما معمای آن باقی خواهد ماند.

معمای اثر باقی می‌ماند، چون در هنر نیز حرف آخر بی‌معناست، حرفی است که هرگز به زبان نمی‌آید. در همان گفتگوی گادامر با روزنامه‌ی لوموند که بخش پیشین این درس را با آن بستم، و گفتم که تاکنون واپسین گفتگوی فیلسوف سالخورده است که چاپ شده، می‌خوانیم که هنر چند راز دارد، یکی این که حرف آخر ندارد، یکی دیگر این که «هر آن چه ما در هنر پیشرفت می‌شناسیم، همواره شکلی از بازگشت است».[۲۵] یعنی هر مورد تازه، در واقع موردی قدیمی است. این حکمی است که ما را به دیدگاه گادامر در مورد «پیش‌داوری» باز می‌گرداند. خود گادامر این دو منش هنر یعنی ناتمامی و تکرار را به نکته‌ی تازه‌ای پیوند می‌زند. او با یادآوری دیدگاه والتر بنیامین از بازتولید و تکثیر اثر هنری، می‌گوید که ما همواره در هنر تجلی را باز می‌یابیم. تجلی هنر است که هر مورد تازه را آشنا می‌نمایاند، و باز به دلیل تجلی است که نمی‌شود گفت این حرف من، یعنی این تاویل یا توضیح من از اثر کلام نهایی است. اثر باقی می‌ماند، و در حضوری دیالکتیکی هم نوست، و هم تکراری، هم پایان یافته می‌نماید، و هم هرگز به حرف آخر ما گردن نمی‌نهد.

25- Un entretien avec Hans George Gadamer, in: *Le monde,* 3 janvier 1995.

کتاب‌شناسی درس بیستم

۱. آثاری از گادامر درباره‌ی هرمنوتیک

مهمترین کار گادامر در مورد هرمنوتیک شاهکار فلسفی او **حقیقت و روش** است، که برگردان فرانسوی آن دقیق است، اما متاسفانه کامل نیست، و برگردان انگلیسی آن تمامی متن را در بر می‌گیرد:

H. G. Gadamer, *Verité et méthode,* Paris, 1976.

H. G. Gadamer, *Truth and Method,* London, 1975 (1988).

برگزیده‌ی مقاله‌های گادامر در مورد هرمنوتیک در کتاب‌های زیر یافتنی است:

H. G. Gadamer, *Philosophical Hermeneutics,* tra. D. E. Linge, University of California Press, Brrkeley, 1976 (1977).

H. G. Gadamer, *L'art de comprendre,* Paris, 1982, Vol 1.

H. G. Gadamer, *L'art de comprendre,* Paris, 1991, Vol 2.

۲. آثار گادامر درباره‌ی زیبایی‌شناسی:

مهمترین مقاله‌های گادامر در مورد زیبایی‌شناسی در کتاب زیر یافتنی است:

H. G. Gadamer, *L'actualité du beau,* tra. E. Poulain, Paris, 1992.

مقاله‌ی مهم‌دیگر گادامر باعنوان «زیبایی‌شناسی‌وهرمنوتیک» در کتاب زیر یافتنی است:

H. G. Gadamer, *Philosophical Hermeneutics,* pp 95-105.

تفسیر گادامر بر شعری از پل سلان نیز به فرانسوی برگردانده شده است:

H. G. Gadamer, *Qui suis-je et qui es tu?* tra. E. Poulain, Paris, 1987.

۳. درباره‌ی گادامر

به زبان فارسی فصل نوزدهم کتاب زیر درباره‌ی گادامر است:

ب. احمدی، ***ساختار و تاویل متن***، تهران ۱۳۷۰، ج ۲.

درباره‌ی هرمنوتیک گادامر، به ویژه دیدگاه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی او نگاه کنید به دو کتاب ژان گروندن که از چهره‌های مهمی است که در این سال‌های آخر در زمینه‌ی هرمنوتیک می‌نویسد:

J. Grondin, *L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine,* Paris, 1993.

J. Grondin, *Universaliteé de l'herméneutique,* Paris, 1993.

کتاب زیر که به طور کلی در مورد هرمنوتیک گادامر است، به مبحث خاص زیبایی‌شناسی نیز به دقت پرداخته است، و در فهم آن دسته از معضل‌های اندیشه‌ی او که به زیبایی و هنر مرتبط می‌شوند، یاری زیادی می‌کند:

P. Fruchon, *L'herméneutique de Gadamer, Platonism et modernité,* Paris, 1994.

در کتاب زیر بحث جالبی در مورد زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک یافتنی است، که البته به دیدگاه گادامر نیز مربوط می‌شود:

G. Vattimo, *La din de la modernité,* tra. Ch. Alunni, Paris, 1987.

درس بیست و یکم

۱. زیبایی‌شناسی دریافت در آثار یاس و آیزر

«خانه بی‌صدا بود و جهان آرام بود.
خواننده کتاب شد؛ و شبِ تابستان
همچون هستیِ آگاه کتاب بود.
خانه بی‌صدا بود و جهان آرام بود.
واژگان چنان به حرف آمدند که گویی کتابی در میان نبود،
فقط خواننده بر صفحه خم شده بود،
می‌خواست خم شود، سخت می‌خواست
پژوهشگری باشد که بر او کتابش حقیقت است، که بر او
شبِ تابستان همچون کمالِ اندیشه است.
خانه بی‌صدا بود چون باید چنین می‌بود.
بی‌صدایی پاری از معنا بود، پاری از ذهن:
گشایشِ کمال بر صفحه.
و جهان آرام بود. حقیقت در جهانی آرام،
که در آن معنای دیگری نیست، خود آرام است، خود تابستان و شب است. خود
خواننده است که دیرگاهان خم شده می‌خواند آنجا.»

والاس استیونس

با این شعر والاس استیونس به قلب بحث امروز، یعنی دریافت مخاطب اثر هنری، می‌رسیم. حقیقت در جهانی آرام که بی‌صدایی‌اش پاری از معناست، خواننده است. اوست که متن را می‌آفریند. او هستی آگاه کتاب است. نکته‌ای که شاعر پیش کشیده، به گونه‌ای نظری در آثار پیروان مکتب زیبایی‌شناسیِ دریافت مطرح شده که یکی از

تازه‌ترین و مهمترین مباحث در فلسفه‌ی هنر و در نقادی هنری است. بنیانش چنان که در دو درس گذشته نیز گفتم، هرمنوتیک مدرن است، اما از آن فراتر می‌رود. از آنجا که شماری از پایه‌گذاران و مدافعان این نظریه در دانشگاه کنستانس تدریس می‌کردند، از آنان به عنوان نویسندگان مکتب کنستانس نام می‌برند. در مهمترین آثار پایه‌گذاران زیبایی‌شناسیِ دریافت عقاید تئودور. و. آدورنو و والتر بنیامین نقش زیادی دارند. هانس روبرت یاس و ولفگانگ آیزر دو نویسنده‌ی متفکری که در بنیان‌گذاری این زیبایی‌شناسی نقش اساسی داشتند، به یک معنا با جریان نقادی امروز همان کاری را انجام داده‌اند که موکاروفسکی در رویارویی با روش فرمالیست‌ها کرده بود: تاکید بر اهمیت پیش کشیدن بحث از تاریخ. در بیشتر موارد مثال یاس و آیزر خواننده‌ی متن ادبی است، اما نکته‌هایی را که آنان در مورد خواننده پیش می‌کشند، می‌توان به مورد کلی‌تر مخاطب تعمیم دارد. آنان استدلال می‌کنند که هم مخاطب، و هم متن، در افق دلالت‌های تاریخی جای گرفته‌اند، و به همین دلیل بدون دقت به این ساحت تاریخی نمی‌توان معنای تاویل مخاطب از یک متن را درک کرد. یاس در یکی از نخستین نوشته‌هایش کوشید تا به یاری نظریه‌ی تامس کوهن در مورد انقلاب‌های علمی شمایی برای فهم تکامل کار هنری ترسیم کند.[1] کوهن در کتاب مشهورش ***ساختار انقلاب‌های علمی*** نشان داده بود که سرمشق‌های علمی هر دوره، سرانجام بی‌ارزش می‌شوند، ناتوانی‌هایشان آشکار می‌گردد، و به راهی که به گونه‌ای دقیق قابل تبیین نیست جای خود را به سرمشق‌های تازه می‌سپرند. این بحث در فلسفه‌ی علم تازه است، اما نه در سخن زیبایی‌شناسانه. پیش از کوهن و یاس، فرمالیست‌های روسی از چنین شِمایی یاد کرده بودند. آنان به خوبی نشان داده بودند که تکامل روش‌های بیان هنری، و حتی شکل‌گیری ژانرهای هنری، پیش از هر چیز به قاعده‌ی خاصی وابسته است که یاکوبسن آن را «دیالکتیک وابستگی متن به سنت و گسست متن از سنت» می‌نامید. هر متن در دل سنت‌های بیان هنری پدید می‌آید، و به‌گونه‌ای نسبی به قاعده‌های آن وفادار می‌ماند، اما به هر رو جایی از آن می‌گسلد. نکته اینجاست که این کار تا چه حد آگاهانه و هوشمندانه صورت می‌گیرد. فرمالیست‌ها در بحث از شعر و رمان این نظر را آزموده بودند، اما آشکار است که می‌توان به سادگی آن را تعمیم داد. مثال مهمی که می‌توان آورد کارهای سینماگر ژاپنی یاسوجیرو ازو است، که خاصه در واپسین آثارش، یعنی فیلم‌هایی که پس

1- H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, tra. C. Millard, Paris, 1987, pp 21-81.

از جنگ جهانی دوم ساخت، آگاهانه سرمشق‌های بیان هنریِ «رسمی» سینمایی را درهم شکست، و در هر یک از فیلم‌هایش قاعده‌های پذیرفته شده‌ی سرمشق کلاسیک فیلم‌سازی را دگرگون کرد.[۲] کار ازو گاه تا حد بنیان قاعده‌ای یا قواعدی تازه پیش رفت و گاه به شکل‌دادن قاعده‌ای جدید نرسید. بنیان سرمشقی تازه، که کمابیش کامل باشد، نمی‌تواند محصول کار یک هنرمند محسوب شود. هر چقدر هم که نبوغ آفریننده‌ی هنرمند آشکار باشد، و ما ناگزیر از اعتراف به آن باشیم (که بی‌شک در مورد ازو چنین نیز هست) باز ساختن سرمشقی نو نتیجه‌ی کار هنرمندان بسیار است. هنر یاری کردن به شکل‌گیری سرمشق تازه است و مقاومت در برابر سرمشق‌های کهنه. آنچه مهم است دیالکتیک یا موازنه‌ی خاصی است که در هر اثر هنرمند میان وابستگی به سنت و به کارگیری اصول از یکسو، و تلاش هوشمندانه در شکستن آن اصول از سوی دیگر، شکل می‌گیرد. این نکته در کار ازو در نهایت به سبک سهل و ممتنعی منجر شد که به راستی تقلید از آن ناممکن است.

یاس و دیگر زیبایی‌شناسانی که مساله‌ی دریافت متن را در مرکز دقت هنری قرار دادند، در گام نخست کمتر به این دستاورد فرمالیست‌ها توجه داشتند، و همانطور که گفتم تلاش می‌کردند تا اساس نظری کار خود را از مباحث فلسفه‌ی علم، و کتاب ***ساختار انقلاب‌های علمی*** کوهن به دست آورند. اما بعدها از این توجه به سخن علمی، و سخن نقادانه تا حدودی دور شدند و حتی به آثار میشل فوکو نیز عنایتی نکردند که در مورد صورتبندی‌های جدید دانایی، یا به زبانی که برای ما آشناتر است، درباره‌ی سرمشق‌های کلی علمی یک دوران، و خاصه گسست‌های شناخت‌شناسانه نکته‌های جذاب، مهم و تازه‌ای پیش کشیده بود، و بحث او در این مورد، می‌توانست به کار پیشبرد نویسندگان زیبایی‌شناسی دریافت بیاید. به تدریج، این نویسندگان متوجه سنت دیگری در تاریخ اندیشه‌ی اروپایی شدند: سنت مارکسیستی. اگر اینجا بر واژه‌ی اروپایی تاکید کرده‌ام به این علت است که می‌خواهم توجه شما را فقط به بخشی از این سنت جلب کنم، آن بخشی که در اروپا شکل گرفته است، و به مسائل فرهنگی حتی بیش از سیاست عنایت داشته است، و به قول پری آندرسن نظریه‌پرداز انگلیسی می‌شود آن را «مارکسیسم غربی» خواند. یعنی آن سنتی در تفکر مارکسیستی که به آثار گرامشی، لوکاچ، بلوخ، اندیشگران مکتب فرانکفورت، بنیامین و بسیاری دیگر از متفکران اروپایی وابسته

2- D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema,* Princeton UP, 1994.

است، و از تفسیر بلشویکی و لنینیستی دستکم از جنبه‌های مهمی دور است و با آن به گونه‌ای انتقادی روبرو می‌شود. سنتی که این کلام لوکاچ روشنگر آن است: «سیاست وسیله است، هدف فرهنگ است». به هر رو، مساله‌ی تاریخ برای یاسن و تا حدودی برای آیزر، از راه بحث مارکسیست‌های اروپایی و به ویژه از راه آثار آدورنو از یکسو، و بحث کتاب *حقیقت و روش* گادامر در مورد سنت و پیش‌داوری از سوی دیگر، مطرح شده است.

ولفگانگ آیزر در سال ۱۹۷۶ کتاب *کنش خواندن* را به چاپ رساند.[3] او در این کتابِ دشوار به زیبایی‌شناسی رومن اینگاردن، و از این راه به مباحث هوسرل در مورد معناشناسی توجه کرد. آیزر از مهمترین نکته در هرمنوتیک مدرن آغاز کرد: درست است که متون بررسی در دوره‌های گوناگون تاریخی باقی می‌مانند، اما معنای آن‌ها تفاوت می‌کند. *تورات* برای یهودیان در روزگار پیش از تولد مسیح یک معنا می‌داد، و برای عارفان کابالا معنایی دیگر داشت. هر چه هم تلاش بنیادگرایانه‌ای صورت گیرد تا ادراک متن را یکنواخت و بی‌تفاوت نگه دارد، باز چنین امری ناممکن است. متن، حتی متنی مقدس که پیروانش همواره کوشیده‌اند تا براساس تعالیم و درس‌های آن به زندگی خویش نظم دهند، در طول تاریخ دگرگون می‌شود. از یکسو نسبت آن با متون دیگر و حدود تازه‌تر دانایی آدمی تفاوت می‌کند، و از سوی دیگر ظهور خوانندگان و دریافت‌کنندگان جدید دگرگونی آن را موجب می‌شود. مخاطبان تازه متن را بر پایه‌ی ادراک کلی (علمی، فلسفی، هنری، حقوقی و...) تاویل می‌کنند، یعنی آن را بنا به جهان‌بینی دگرگون شده‌ای می‌خوانند. خواندن در هر نوبت تازه زاینده‌ی معنایی تازه است. هر بار رویارویی با اثری هنری، شکل‌دهنده‌ی ادراک حسی جدیدی است. مخاطب مورد الزامی متن است. اوست که حدود کارکرد متن را تعیین می‌کند.

آیزر نشان داده که متن مرده است، و مخاطب زنده‌اش می‌کند. اما این را هم نباید از یاد ببریم که محدودیت کار مخاطب را افق معنایی متن تعیین می‌کند. اومبرتو اکو در یکی از واپسین کارهایش به نام *حدود تاویل* تلاش کرده تا نسبت میان آزادی تاویل را با محدودیت‌هایی که خود متن در کار تاویل‌کننده می‌آفریند، بازشناسد. این نکته‌ای مهم است، و آیزر نیز در پیشگفتار به برگردان ترجمه‌ی فرانسوی کتابش اشاره‌ای به آن دارد. بحث او در این مورد دلیل مهمی نیز دارد، زیرا او برای خوانندگانی می‌نویسد که تجربه‌ی

3- W. Iser, *L'act de lecture, théorie de l'effet esthétique,* tra. E. Sznycer, Bruxelles, 1985.

نشانه‌شناسی را از سر گذرانده‌اند (یادآوری کنم که سال انتشار ترجمه‌ی فرانسوی کتاب آیزر ۱۹۸۵ است). آیزر به این خوانندگانی که تمرکز بحث بر زبان و شکل اثر را آزموده‌اند می‌گوید که حتی پس از به پایان بردن تحلیل ساختاری باز نکته‌هایی پاسخ ناگرفته باقی می‌مانند، و آن‌ها به تاویل و دریافت مخاطب مربوط می‌شوند. این موارد درست به همین علت تاریخی هستند، یعنی تاریخ است که شیوه‌ی دریافت آن‌ها را تعیین می‌کند. متن هنری، البته که جهان را آن‌سان که هست باز تولید نمی‌کند، اما آنچه می‌سازد، به شکل‌های گوناگون، و البته نامستقیم به وسیله‌ی جهان موجود تعیین می‌شود. شاید بتوان این محدودیت را در ساختار متن بازشناخت، اما کار ساده‌تری که نتیجه‌ی قطعی‌تری نیز به بار می‌آورد، کشف وابستگی‌های متن به افق تاویل و تفسیر است. این نکته را می‌توان با دقت در محدوده‌ی تاثیرپذیری مخاطب از افق دانایی روزگارش کشف کرد، و راز اهمیت هرمنوتیک گادامر برای زیبایی‌شناسی دریافت در همین نکته نهفته است. آیزر در کتاب خود بارها تاکید می‌کند که تاویل راهگشای معنای نهایی متن نیست، بل شرایط شکل‌گیری معناهای محتمل متن را نشان می‌دهد. نویسنده، چه بسا خواننده‌ای فرضی و آرمانی را در ذهن خود متصور شود، و برای او بنویسد، اما متن از مرزهای تعیین شده درمی‌گذرد، و در اختیار مخاطبان تازه‌ای قرار می‌گیرد که مرزهای دانش آنان برای مولف به گونه‌ای مطلق شناخته نیست. همانطور که هر خواننده به یاری طرح، یعنی عنصری بیان شده در متن، داستان یا Fabula را می‌سازد، خواننده‌ی هر متنِ به ظاهر غیرروایی نیز به یاری عناصر ساختاری‌ای که در متن بیان شده، معناهای محتملی برای متن می‌سازد.

به جز آیزر، پل ریکور این نکته را با دقت زیاد توضیح داده است. او در گفتگویی با عنوان «جهان متن، جهان خواننده» اعلام کرده: «اینجا مساله‌ی دیالکتیک میان متن و خواننده مطرح است، یا بهتر بگوییم دیالکتیک دو دنیا، دنیای متن و دنیای خواننده: به راستی هر متن امکانات سکونت در جهان را نشان می‌دهد. برخورد میان متن و خواننده، برخوردی است میان تمامی ادعاهای متن، افقی که بدان راه می‌یابد، امکاناتی که آشکار می‌کند، و افقی دیگر، افق انتظارهای خواننده. تحلیل مکتب کنستانس، یعنی «زیبایی‌شناسی دریافت» هانس روبرت یاس، و «پدیدارشناسی خواندن» ولفگانگ آیزر، توجه را به این جنبه جلب کرده است».[۴] اثر ادبی، در خواندنِ مخاطب زندگی خود را

۴- پ. ریکور، *زندگی در دنیای متن*، برگردان ب. احمدی، تهران، ۱۳۷۳، صص ۶۴-۶۳.

آغاز می‌کند، و آفریدنِ معنای شخصی یا بهتر بگوییم معناهای ممکن آن به عهده‌ی همین خواننده است. این معناهای ممکن همان معانی تاریخی است که به افق تاویل مرتبط می‌شوند. افقی که بیش و کم بر مولف روشن است. یعنی او از راه‌های متفاوتی تعلق خود را بدان درمی‌یابد، و در بهترین حالت متوجه می‌شود که از مرزهای آن فراتر رفتن، یعنی بیرون امکانات دلالت‌گون متن اندیشیدن ناممکن است. در زیبایی‌شناسی دریافت این افق را، هنگامی که به چشم خواننده بیآید، افق انتظارهای او می‌نامند. افق انتظارها (Erwartungshorizont) را یاس براساس مفهومی که در مقاله‌ی مهمی از کارل پوپر آمده است، ساخت. پوپر نوشته: «در هر لحظه از تکامل پیشاعلمی یا علمی ما با چیزی روبروییم که من آن را «افق انتظارها» می‌خوانم... در هر مورد افق انتظارها نقش چارچوبی ارجاعی را ایفاء می‌کند، بدون آن، تجربه‌ها و مشاهده‌ها دارای هیچ معنایی نخواهد بود»[5] البته اساس یا بهتر بگوییم طرح آغازینِ افق انتظارها را می‌توان در جامعه‌شناسی کارل مانهایم، و به ویژه در آثار دو تاریخ‌نگار و نظریه‌پرداز برجسته‌ی هنر یعنی ارنست گومبریش و اروین پانوفسکی نیز یافت. در زیبایی‌شناسی دریافت، افق انتظارها به معنای میزان آگاهی خواننده به محدودیت معناآفرینی‌های اوست. خواننده می‌داند که چه توقعی از متن دارد، و خود رابطه‌ای میان معنای محتمل و بعد معنای ساخته شده با سخن مسلطی که متن در آن جای می‌گیرد، می‌آفریند. اگر بشنویم «آسمانِ کاغذی» معنای محتمل این واژگان را نه به متنی علمی بل به متنی هنری و شاعرانه نسبت می‌دهیم. در حالی که معنای علمی را در حد افق دلالت‌های این اصطلاح نمی‌دانیم، این نکته را به راحتی می‌پذیریم که در یک شعر، یا در یک مکالمه‌ای که میان سازندگان دکور یا نمایش (تآتر، سیرک، مُد لباس و...) جریان دارد، این معنا کاملاً ممکن باشد. پس این اصطلاح در یک افق دلالت‌ها یا انتظارهای ویژه جای گرفته است. از سوی دیگر، اگر سیاستمداری از مواردی همانند این نسبت اضافی یاد کند، مثلاً چون مائوتسه دون از ببر کاغذی، یا چون چرچیل از پرده‌ی آهنین نام ببرد، البته از قاعده‌های معمول سخن سیاسی سرپیچی کرده، و دستکم ما در نخستین رویارویی با این اصطلاح‌ها، چه بسا معنایشان را به دقت درک نکنیم، اما وقتی از منطق مجازی آن‌ها باخبر شویم، هر دو اصطلاح را به افق انتظارهای خود راه می‌دهیم. این‌سان یکی از مهمترین دشواری‌ها در ادراک متون زاده‌ی گستره و مرزهای زبان مجازی آن‌هاست. این دشواری‌ای است که در

5- K. R. Popper, *Objective knowledge,* Oxford, 1972, pp 341-361.

حد افق انتظارهای ما تعیین می‌شود. باز به شکل دیگری می‌توان گفت که «آشنایی‌زدایی» که از آن چند بار بحث کرده‌ایم، گونه‌ای چالش، و به مبارزه طلبیدنِ امکانات افق انتظارهاست.

همانطور که ما در زمان خواندن رمانی ادامه‌ی آن را حدس می‌زنیم، این کار را در زمان رویارویی با هر متنی انجام می‌دهیم. همواره براساس داده‌های متن، ادامه‌ی آن را حدس می‌زنیم، و در این کار، سخنی که متن در آن جای می‌گیرد، زبان مولف و متن، ژانر اثر، و مرزهای بیان مجازی آن برایمان مهم است. در واقع، نکته‌ی مرکزی تاریخِ متن است، یعنی ارتباط‌هایش با متون دیگر، وابستگی‌هاش به سنت، و گسستَ‌های احتمالی‌اش از سنت، و قدرتش در امروزی شدن، یعنی در همروزگار شدن با افق دریافت متن، افقی که تاویل‌کننده یا مخاطب در آن جای دارد و در آن می‌اندیشد. میان فیلسوفان گذشته، کانت اگر نه یگانه کس، دستکم مهمترین کسی بود که تاثیر اثر ادبی را بر مخاطب در منطق افق دریافت متن و افق انتظارهای مخاطب به بحث گذاشت. یاس یادآوری کرده است که کانت نسبت مخاطب با مولف را در حد «پیمانی اجتماعی» شناخته بود. او نتیجه می‌گیرد که مخاطب در همان نخستین برخورد با اثر آن را در چارچوبی مفهومی قرار می‌دهد، و امکانات گوناگون حرکت متن را در این محدوده و زمینه می‌آزماید. در جریان پیشرفت خواندن یا به معنایی کلی‌تر دریافت متن این جایگاه اثر تدقیق می‌شود.

هانس روبر یاس نقشی مهم، هم‌ارز نقش آیزر، در تکامل زیبایی‌شناسی دریافت ایفاء کرده است. یاس که اساساً مقاله‌نویس ماهری است، تاکنون چند مجموعه از مقاله‌هایش منتشر کرده، که مهمترین آن‌ها دو کتاب است به نام‌های ***در دفاع از زیبایی‌شناسی دریافت*** و ***تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه و هرمنوتیک ادبی***، که کتاب دوم با عنوان ***در دفاع از هرمنوتیک ادبی*** به زبان فرانسوی منتشر شده است. یکی از مهمترین مقاله‌های یاس که شاید بتوان آن را «بیانیه‌ی زیبایی‌شناسی دریافت» خواند، کاری است که در سال ۱۹۷۰ منتشر شده و عنوانش «تاریخ ادبی همچون چالشی بر نظریه‌ی ادبی» است. یاس در نخستین آثارش نشان داد که نمی‌توان تحلیل اثر هنری را به پژوهش هر یک از دو ساحت اصلی آن یعنی بررسی شرایط تاریخی پیدایی و دریافتش، و بررسی ساختارش تقلیل داد. بل کار مهم آن است که از هر دو روش سود جست. اما چگونه می‌توان از دو روش متفاوت که در بسیاری موارد ناقض یکدیگرند استفاده کرد؟ یاس به تدریج متوجه شد که علت دشواری‌ها در رویکرد نادرست ماست به زمینه، و به شکل و زبان اثر. تنها یک جاست

که این موارد به هم می‌رسند، و فقط در یک مورد است که می‌شود به‌گونه‌ای جامع چنان بررسی کرد که هم موقعیت تاریخی اثر مطرح شود و هم نتایج حاصل از بررسی شکل آن از دست نرود، و این جایگاه یکه، فهم افق انتظارهای دوران است. یعنی چه با دقت به شیوه‌ی رویارویی دوره‌های متفاوت به یک اثر واحد، و چه با دقت به شیوه‌ی رویکرد به آثاری همانند در یک دوره می‌شود هم قاعده‌های ساختاری و «درونی» متن را شناخت، و هم از مشخصه‌های تاریخی اصلی، یعنی از موارد «بیرونی» متن سر در آورد. افق دریافت متن، در افق انتظارهای دوران تحقق می‌یابد، و این یک نیز به نوبه‌ی خود در افق انتظارهای یک مخاطب جلوه می‌کند.

نظریه‌ی یاس در مورد افق انتظارها تا حدودی به بحث گادامر از گفتگوی افق‌های گوناگون، یعنی به مساله‌ی «درهم شدن افق‌ها» نزدیک است. برای گادامر و یاس نکته‌ی مرکزی این نیست که متن چیزی می‌پرسد، و افراد در دوره‌های مختلف بنا به افق دانایی روزگارشان بدان پاسخ‌هایی متفاوت می‌دهند، بل نکته اینجاست که در هر دوره پرسش‌های متن دگرگون می‌شود. بررسی تاریخی دریافت متن از این رو ضرورت می‌یابد، چون ما باید دریابیم که اساساً متن برای هرکس در هر دوره‌ای چه چیز مطرح می‌کند، و چگونه او را به فکر می‌برد، و موجب کدام روش‌ها در پاسخگویی می‌شود. آنچه هوسرل «دگرگونی افق‌ها» می‌نامید در این بحث جنبه‌ی مرکزی می‌یابد. یاس نشان می‌دهد که دریافت متن سه ساحت متفاوت، اما به هم پیوسته دارد. گاه از این سه ساحت به عنوان سه مرحله نام می‌برند که چندان دقیق نیست، زیرا نکته‌ی مرکزی به هم پیوسته بودن این سه است که عبارتند از: شناخت یا ادراک، توضیح یا تاویل، و انطباق. گاه این سه پی‌درپی یکدیگر می‌آیند. یعنی نخست متنی در حد معناشناسانه و زیبایی‌شناسانه دانسته می‌شود، و بعد قابلیت تاویل می‌یابد، و سرانجام این «خواندن» به زمینه‌ی خاصی نسبت داده می‌شود. اما این حالت به ندرت پیش می‌آید، و تنها به عنوان روشنگری شِمای نظری اهمیت دارد. خود یاس در گفتگویی با ر. ت. سگرز گفته است که انطباق در واقع هر دو کنشِ ادراک و تاویل را در بر دارد، یعنی متنی از گذشته‌اش، از سنتی که در آن پدید آمده است، و از جنبه‌ی بیگانه و ناشناخته‌اش جدا می‌شود، و به زمینه‌ی تاویل‌کننده انتقال می‌یابد.[6] در هر ساحت دستکم شکلی از دو ساحت دیگر یافتنی است. یاس مثالی از این پیوستگی را در بحث از شعر «ملال، دو» بودلر آورده

6- *New Literaty History*, 11, 1979.

است.[۷] در ساحت نخست شعر «به گونه‌ای فوری در محدوده‌ی ادراک حسی یا زیبایی‌شناسانه شناخته می‌شود». سپس در ساحت دوم «تاویلی اندیشگون» از آن ممکن می‌شود. در متون هنری ادراک حسی به گونه‌ای ساده‌تر و فوری‌تر راه به تاویل می‌برد. اینجاست که بررسی معناشناسانه و ساختاری متن ضرورت می‌یابد. تاویل در حکم پلی است میان افق پیدایی اثر و افق دلالت‌های امروزی آن. تاویل باید روشن کند که متن به کدام پرسش‌ها پاسخ می‌داد، و امروز چگونه بنیان و گوهر پرسش‌ها عوض شده است. این سه ساحت دریافت متن از زاویه‌ی تاویل‌کننده یا مخاطب از راهی خاص به هم می‌پیوندند، از راه تلاش فکری او برای درک شخصی اثر، یا برای مشخص کردن آن‌که به گفته‌ی مشهور یاس استراتژی خواندن متن را تشکیل می‌دهد. درست است که تاویل مخاطب از اثر در چارچوب افق انتظارها جای می‌گیرد، اما این تاویلی منفعل نیست، یعنی به سادگی بازتاب یا بیان افق دانایی روزگار محسوب نمی‌شود، بل خود براساس گونه‌ای نقشه و استراتژی پدید می‌آید. خواننده در نخستین برخوردش با متن آن را با متون دیگری که پیش‌تر خوانده قیاس می‌کند و می‌کوشد تا «نوع» آن را حدس بزند. این‌سان تاریخ ادبی به گونه‌ای مشخص به تاریخ تاثیرپذیری‌ها و تاثیرگذاری‌های ادبی تبدیل می‌شود. اهمیت نکته فقط در این نیست که ما می‌توانیم برخوردی «شخصی» با اثر را درک کنیم (هر چند این به نوبه‌ی خود نکته‌ی بسیار مهمی است)، بل مسأله‌ی دیگری نیز در میان است: ما می‌توانیم تا حدودی شیوه‌ی برخورد یک دوران را با اثر هنری بشناسیم، و اینجاست که تاریخ تاثیرها اهمیت می‌یابد. همانطور که در هرمنوتیکِ گادامر مجموعه‌ای از تاویل‌های شخصی و فردی سازنده‌ی افق دلالت‌های اثر به حساب می‌آید، در زیبایی‌شناسی دریافت نیز، آن سان که یاس بیان می‌کند، افق دلالت‌های اثر به گونه‌ای تاریخی و مشخص قابل فهم است.

مقاله‌ی مهم یاس در این مورد بررسی اوست به نام «از *ایفی‌ژنی* راسین تا *ایفی‌ژنی* گوته» که نشان می‌دهد *ایفی‌ژنی* راسین قابلیت برقراری ارتباط خود را با خوانندگان آلمانی آغاز سده‌ی نوزدهم از کف داده بود، در حالیکه نمایش گوته با افق انتظارها و حدود دریافت ایشان همخوانی داشت. کار راسین، موجب چنان پرسش‌هایی نمی‌شد که تلاش در یافتن پاسخ‌هایی بر آن‌ها برانگیزاننده‌ی فکر باشد. نمایش گوته، اما، با آثار ادبی روزگار خود «خویشاوندی ادبی» داشت و از این رو [illegible] ساختاری

7- H. R. Jauss, *Po[illegible] une herméneu[illegible]* [illegible] Jacob, Paris, 1988, pp 357-416.

خود می‌رفت. در نمایش راسین منطقی متافیزیکی در کار بود که به هیچ راه‌حلی نمی‌رسید، اما در نمایش گوته گونه‌ای انسان‌گرایی مطرح می‌شد که تکاملی انسانی را از موقعیتی ابتدایی به سوی رهایی و آزادی نشان می‌داد.[۸] مثال دیگری که یاس می‌آورد شکل تازه و متفاوتی دارد: اینجا از برخورد با دو اثر در دو روزگار متفاوت بحث نمی‌شود، بل از دریافت دو اثر که از جنبه‌هایی همانندی دارند، در یک روزگار و میان مخاطبانی واحد بحث می‌شود. یاس از برخورد محیط ادبی و روشنفکران و تا حدودی عامه‌ی خوانندگان فرانسوی دهه‌های ۱۸۵۰ و ۱۸۶۰ با دو اثر یاد می‌کند، یکی رمانی بسیار موفق به نام ***فانی*** نوشته‌ی ارنست فیدو، و دیگری رمانی که در آن زمان خواننده‌ی زیادی نیافت و بیش و کم بی‌اهمیت تلقی شد، ***مادام بوواری*** نوشته‌ی گوستاو فلوبر. هر دو رمان به عنوان آثاری «ضد اخلاقی» مشهور شدند، هر دو مورد حمله‌ی هواداران اخلاق و نظم قرار گرفتند. اما نخستین رمان مورد استقبال خوانندگان بود، و در یک سال سیزده‌بار به چاپ رسید، در حالی که دومی گمنام ماند و فقط توجه روشنفکران و نویسندگان معدودی را برانگیخت. امروز اما، ***فانیِ*** فیدو فراموش شده، و ***مادام بوواری*** از شاهکارهای مسلم ادبیات جهانی شناخته می‌شود، و به طور کلی پذیرفته شده که بنیان رمان مدرن را ریخته است. روش نامستقیم بیان فلوبر که در روزگار خودش به دشواری تحمل می‌شد، امروز هواداران بسیار دارد و بارها مورد تقلید قرار گرفته، اما بیان احساساتی و اعتراف‌گونه‌ی ***فانی*** هیچ هواداری ندارد، و حتی در رمان‌های همه‌پسند و ادبیات توده‌ای هم به کار نمی‌رود.

۲. دریافت اثر هنری از نظر ریکور

پل ریکور که پیش‌تر، بارها اشاراتی به اهمیت نقش او در پیشبرد مباحث هرمنوتیک مدرن داشتیم، از یک جنبه‌ی خاص و مهم خواندن یاد کرده است. او در گفتگویی با عنوان «جهان متن، جهان خواننده» می‌گوید: «سویه‌ی دیگر خواندن [جنبه‌ی نامتعینِ خواندن است که] خواندنی متغیر است. اینجا ما در گستره‌ی تخیل هستیم، و نه دیگر در قلمرو قضاوت، که خیال در آن نقشی ندارد. با تجربه کردن در ذهن خویش، ما تاویل‌های بسیار متفاوتی را می‌آزماییم. شاید خواندن ادبیات استوار بر این باشد: ما ناگزیر از گزینش نیستیم، می‌کوشیم تا با این یا آن شخصیت همانند شویم. من به آنچه هانری گویه

8- Jauss, *Pour une esthetique de la reception*, pp 158-209.

یا گابریل مارسل دربارهی تآتر گفتهاند میاندیشم: نوعی عدالت متوازن وجود دارد که امکان میدهد همهکس، در یک زمان حق داشته باشند. مثال درخشانی در این مورد خواندن هگل است از *آنتیگونه*، کار در آن هگل با هردوی کرئون و آنتیگونه موافق است. این لحظهی بسیار مهمی در فراشد خواندن است، زیرا تاویلهای متعددی محق هستند و پذیرفته میشوند».[۹] ما این نکته را که تاویلهای متعدد معتبر شناخته شوند، مدیون هرمنوتیک مدرن و تا حدود زیادی مدیون کارهای پل ریکور هستیم. در ادامهی این درس تلاش میکنم تا مسالهی دشوار پدیدارشناسیِ خواندن را از دید ریکور توضیح دهم.

کتاب اصلی ریکور در مورد نظریهی ادبی *زمان وگزارش* نام دارد که حدود یک دهه از انتشار آن میگذرد، این کتابی است در سه مجلد و بیش از هزار صفحه که تاثیر زیادی بر نظریههای تازهی ادبی و هنری، و به ویژه بر زیباییشناسی دریافت گذاشته است. اما پیش از اشاره به نکتهی خاص پدیدارشناسی خواندن در این کتاب لازم است از دو نکتهی کلیدی یاد کنم که در آثاری که ریکور پیش از زمان و گزارش منتشر کرد، آمدهاند. این دو نکته عبارتند از تاویل و استعاره. ریکور در کتاب *سویهی نمادین شر* که بیشتر در مورد برداشتهای دینی و اسطورهای گوناگون دربارهی مسالهی بدی و خشونت است، تعریفی از نماد به دست داده که هنوز هم بدان تکیه میکند: «نماد عبارت است از هرگونه ساختار دلالتکنندهای که در آن معنای آغازین و صریح، همراه خود معناهای دیگری را پیش میآورد، و این معناها نامستقیم و صوری هستند و اهمیتی درجهی دوم دارند، و صرفاً از راه معنای نخست شناخته میشوند».[۱۰] این تا حدودی نقش و جایگاه تاویل را نیز در دیدگاه ریکور روشن میکند: تاویل کارکردی است که معنا یا معناهای ناپیدا را به یاری معنای آشکار روشن کند. از این روست که خواندن نیز یافتن معناهای تازه است به یاری معنایی موجود یا مفروض. گذر از زیباییشناسی به معنای ادراک حسی زیبایی، و رسیدن به زیباییشناسی همچون بیان موارد اندیشگون و خردورزانه، جز از راه برداشتی از نماد همانند آنچه ریکور مطرح کرده ممکن نیست. برای اثبات این حکم، نکتهای از درس سیزدهم را به یاد شما میآورم. آنجا دیدیم که سوزان لانگر برای نقد به برداشتی که هنر را بیانگر میدانست، راهی نیافت جز یاری گرفتن از مفهوم نماد،

۹- پ. ریکور، *زندگی در دنیای متن*، ص ۶۶.

10- P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté,* Paris, 1988, vol 1, p 15.

و آن را هم در آثار ارنست کاسیرر یافت، و خود البته نکته‌هایی بدان افزود. گذر از ادراک حسی به خردورزی ناگزیر نظریه‌ای از دلالت‌های نامستقیم معنایی و اتکاء به نماد را پیش می‌کشد.

نماد، به معنایی که ریکور پیش کشیده، نسبت میان تاویل و زبان را مطرح می‌کند. ریکور در نقد به روش ساختارگرایان این نسبت را به شکل روشنی پیش کشیده است. او می‌گوید که ساختارگرایان جنبه‌ی مهمی از کارکرد زبان را از نظر دور داشته‌اند. این جنبه «کنش گفتار» است. یعنی درست آنجا که ما از توان‌ها یا به گفته‌ی چامسکی از «توانش» زبان می‌گذریم، و به تحقق آن در گفتار، یا «کنشِ زبان» دقت می‌کنیم.[11] ساختارگرایی به این تحقق زبان بی‌اعتناست، و زبان را در مقام کنشی بامعنا مطرح نمی‌کند، و به حاشیه می‌راند. از این رو سرانجام هدف اصلی زبان را به حاشیه می‌راند، و بعد حذف می‌کند. این هدف عبارت است از این که زبان گفتن چیزی است، درباره‌ی چیزی، به کسی، تا کاری انجام شود. بنا به این نگرش هرمنوتیکی زبان استوار است به سخن. سخن با جهان و زبان راستین سروکار دارد، و همواره درباره‌ی چیزی است، و در نتیجه به جهانی ارجاع می‌شود که می‌کوشد، و می‌خواهد، تا آن را توصیف، بیان و معرفی کند. سخن درباره‌ی کنش‌ها و مناسبات متقابل آدم‌ها، نهادها، و قدرت‌هاست. پس تحلیل متن همواره بیش از کشف ساده‌ی معناست، و بیش از ادراک آسان کارکرد زبان است. این تحلیل شکل تاویل به خود می‌گیرد، انتقادی است، و چنان که هیدگر گفته است فراشدی است از سخن «چون *طرح‌ریزی* جهان».[12] تحلیل متن، پس به کشف کارکردهای تجریدی زبان تمام نمی‌شود، بل درباره‌ی تاویلِ زبان چون «کنشی بامعناست». جریان پیوسته‌ی حدس زدن، ساختن و آزمودن معناست.[13] از این رو هیچ‌گاه درست یا غلط نیست، نظامی بسته نیست، بل به روی دنیاهای ممکن گشوده است.

نکته‌ی دومی که در بحث ما از نظریه‌ی ریکور درباره‌ی خواندن مطرح می‌شود، مفهومی است که او از استعاره ارائه کرده و به راستی تازه است. ریکور هم در مقاله‌ی «استعاره و مسائل اصل هرمنوتیک»، و هم در کتابش ***استعاره‌ی زنده*** از این مفهوم تازه بحث کرده است.[14] او نشان داده که ارسطو واژه را بنیان یا واحد اصلی استعاره

11- P. Ricoeur, "Le modél du texte" in: *Du texte à l'action*, Paris, 1986, pp 183-211.

12- *ibid*, p 189.

13- *ibid*, p 202.

14- P. Ricoeur, *Hermeneutics and the Human Sciences*, tra. J. B. Thompson, Cambridge UP, 1981, pp 165-181..

می‌شناخت، و در این مورد نام را مهم می‌دانست و نه فعل را. در نظریه‌ی بیان کلاسیک این بنیان واژگانی استعاره حفظ و تدقیق شد. ریکور در این مورد از کتاب مشهور پیر فونتانیه مجازهای سخن نام برده است. در روزگار ما زبان‌شناس فرانسوی امیل بنونیست توانست از این مرز که مجاز را زندانی واژه می‌شناخت بگذرد، و استعاره را در حد گزاره و جمله پیش کشد. نوآوری ریکور بدون توجه به کار بنونیست ممکن نبود. ریکور نشان داد که در اساس، استعاره به سخن مرتبط می‌شود. استعاره به این اعتبار توانایی توصیف مجدد واقعیت است، و منش اصلی آن در جنبه‌ی چندمعنایی سخن نهفته است. استعاره، و به طور کلی مجازهای بیان لحظه‌های تاویل هستند. پس، ما در کار خواندن متن، یعنی در جریان به دست آوردن تاویل خود از متن، کاری استعاری انجام می‌دهیم. ریکور در گفتگویی با کریستیان دلاکامپانی می‌گوید: «استعاره جنبه‌هایی از تجربه‌ی ما را آشکار می‌کند که خواست به بیان درآمدن دارند، ولی نمی‌توانند به بیان درآیند، چرا که بیان مناسب آن‌ها در زبان هرروزه یافت نمی‌شود. کارکرد استعاره این است که به زبان جنبه‌هایی از شیوه‌ی زندگی ما، و اقامت‌مان در جهان را بازگرداند، تا با باشنده‌ها نسبت یابیم. زبان بی‌استعاره‌ها، بدون این نیروی یکه‌ای که بدان امکان می‌دهد تا فراتر از خود رود، خاموش می‌ماند. پس استعاره بارها دور از آنکه همچون پندار نظریه‌ی بیان زینت کلام باشد، آشکارکننده‌ی تجربه‌ای کمیاب است».[۱۵] هنگامی که معنایی را به جای معنای دیگری به کار می‌گیریم، یعنی زمانی که در قلمرو استعاره، و یا به شکلی دیگر در قلمرو نهادها قرار داریم، از محدوده‌ی سخنی خاص می‌گذریم و به گستره‌ی سخنی تازه یا به گفته‌ی ریکور «سخنی فردی» گام می‌نهیم. سخنی که در آن نیروی توصیف مجدد واقعیت ممکن می‌شود، و از ارجاع به واقعیتی بیرون متن رهاست. پس با آثار ریکور از ارجاع به واقعیت تاریخی، و از تاریخ که در آثار یاس و آیزر احترام و منزلت تازه‌ای یافته است، باز جدا می‌شویم.

اکنون می‌توانیم به اساس بحث ریکور از پدیدارشناسی خواندن در کتاب ***زمان و گزارش*** بپردازیم. موضوع این کتاب از نامش به خوبی آشکار می‌شود. مساله بر سر نسبت زمان است با گزارش، و نه فقط با داستان. چرا ریکور این اصطلاح کلی Recit یا گزارش را برگزیده است، و نه داستان یا رمان را؟ زیرا از نظر ریکور هرگونه روایتی در

P. Ricoeur, *La métaphore vive,* Paris, 1975.

۱۵- ریکور، ***زندگی در دنیای متن***، صص ۵۵-۵۴.

محدوده، و در منطقِ گزارش می‌گنجد. روایتی داستانی همانقدر استوار به قانون یا منطق روایتگری است که گزارشی تاریخی. به عنوان جمله‌ای معترضه یادآوری کنم که در زبان فارسی قدیم نیز واژه‌ی «قصه» به هر دو معنای تاریخ را روایت کردن و داستانی را روایت کردن می‌آمد. مثال را از گزارش تاریخی مشهور و زیبایی می‌آورم که ابوالفضل بیهقی از کشتن حسنگ وزیر ارائه کرده است، او در آغاز گفته: «فصلی خواهم نبشت در ابتدای این حال بردار کردن این مرد، و پس به شرح قصه [خواهم] شد».[۱۶] ریکور هم در واقع می‌گوید که تاریخ قصه‌هایی است، و ما هیچ نمی‌توانیم در بیان رخدادی واقعی از زبان روایی بگریزیم و حتی ساده‌ترین گزارش‌هایی هم که از رخدادی ارائه می‌کنیم جنبه‌ی روایی یا «داستانی» خواهد یافت. بعد از بیان این مقدمه فقط یک نکته باقی می‌ماند، اینکه تاکید کنم ما اینجا کاری به بحث ریکور از زمان روایی، و نسبت زمان با سخن، و خلاصه نکته‌های مرکزی کتاب او نداریم. مساله‌ی ما بحث خاص ریکور است از خواندن در کتاب زمان و گزارش.

ریکور از مفهوم ارسطویی تقلید آغاز کرده است. ارسطو، برخلاف افلاطون، تقلید را به معنای کنشِ بازسازیِ ساده نمی‌دانست، و همانطور که در درس سوم توضیح دادم مقصود ارسطو از تقلید، ساختن واقعیتی تازه بود. تقلید برای ارسطو، در واقع، شکلی از پراکسیس بود، یعنی یک کنش آگاهانه، کنش شکل‌دهی، محسوب می‌شد. ریکور این نظر را تکامل داده است: هنرمند در اثر هنری چیزی را بیان می‌کند که در واقع از آنچه رخ داده فراتر می‌رود. کنش‌های زندگی هرروزه (و ادراک آگاهانه یا ناآگاهانه‌ی آن‌ها، و شاید بهتر باشد بگوییم عناصر ذهنی یا سوبژکتیو وابسته به آن‌ها) که سرچشمه‌ی بیان ادبی محسوب می‌شوند، مواردی هستند که پیش از شکل‌گیری اثر وجود دارند. از این رو می‌توان مرحله‌ی شکل‌گیری را بنا به اصطلاح ریکور «پیکربندی» خواند، و از کنش‌ها و ذهنیت زندگی هرروزه با عنوان «پیشاپیکربندی» یاد کرد. برای روشن شدن نکته مثالی می‌آورم. در *ایلیاد*، هومر شرحی از مرحله‌ی نهایی جنگ تروآ ارائه کرده است. این مرحله چنان که به واقع رخ داده، یا چنان که هومر فرض کرده که رخ داده است، «پیشاپیکربندیِ ایلیاد» محسوب می‌شود. این نکته هیچ مهم نیست که کنش‌ها، و ذهنیت همراه آن‌ها مواردی تاریخی و بنا به فرض واقعی هستند یا فقط محصول ذهن آفریننده‌ی هومرند. آنچه برای ما اهمیت دارد این واقعیت است که *ایلیاد* روایتی است از این

۱۶- ابوالفضل بیهقی، *تاریخ بیهقی*، تصحیح ع. ا. فیاض، مشهد، ۱۳۵۶، ص ۲۲۱.

رخدادهای واقعی یا خیالی. *ایلیاد* جز پیکربندی این موارد واقعی یا خیالی نیست. اما حماسه‌ی هومر اگر خوانده نشود، متنی در خود بسته باقی می‌ماند، یعنی در این حالت نسبت میان پیکربندی با پیشاپیکربندی‌اش دانسته نخواهد شد. و باز اینجا بهتر است به جای دانسته شدن از مصدر «فرض شدن» استفاده کنیم. خوانندگان در زمان خواندنِ *ایلیاد* نسبتی میان رخداد و بیان رخداد می‌سازند. ریکور به این عمل می‌گوید «بازپیکربندی» یا «فراپیکربندی».

به یکی از زیباترین پاره‌های ایلیاد توجه کنیم، قطعه‌ای که به نظر بسیاری از زبان‌شناسان از درخشان‌ترین کارهای هومر در بیان ادبیِ یونانی است. در سرود ششم، هکتور برای مهلتی کوتاه از میدان جنگ به تروآ باز می‌گردد، تا از مادرش بخواهد تا به درگاه آتنه برای پیروزی دعا کند. سپس او با مادر، همسر و پسرش بدرود می‌گوید، و به سوی میدان جنگ می‌رود.[۱۷] ما این قطعه را می‌خوانیم، نسبتی میان کنش‌های پیشاپیکربندی با روایت هومر ایجاد می‌کنیم، و درست در همین ساختن است که تاویلِ شخصی ما شکل می‌گیرد، تاویلی که از یکسو به آگاهی، دانایی، مسائل مورد علاقه و البته ناآگاهی‌مان وابسته است، و ازسوی دیگر به موقعیت ابژکتیو متن. در عین حال که خود را جای قهرمان تروآ یا عزیزانش قرار می‌دهیم، و از آنچه خود فضیلت می‌شناسیم (دلبستگی‌های انسانی و خویشاوندی، وظیفه و تعهد اخلاقی در برابر سرزمین زادگاه و...) در متن نشانی می‌جوییم، باز از یاد نمی‌بریم که این حماسه‌ای کهن است و در افق زندگی و دانایی دیگری جریان دارد. هم با آن احساس نزدیکی داریم و هم از آن دوریم. هم خود را در آن باز می‌یابیم و هم بر فاصله‌ی متن با خویشتن آگاهیم. از این رو به نظر ریکور در عین حال که نباید ادعاهای گزاف فرمالیست‌ها و ساختارگرایان را در مورد وجود یک «علم ادبی» پذیرفت، باز نمی‌توان از بررسی ساختاری متن دست کشید. این بررسی اساس نسبت میان پیکربندی با پیشاپیکربندی را روشن می‌کند و به ما امکان می‌دهد تا میان تاویل خود و امکانات تاویلی دیگر قیاسی ایجاد کنیم.

می‌شود کنش‌های هکتور را در روایت هومر نتیجه‌ی التزام و وظیفه‌شناسانه‌ای دانست که او در مقابل خانواده و مردم شهرش، حس می‌کرد. این تاویلی است که کلام مادرش، شهبانو هکابه آن را تقویت می‌کند. او به هکتور می‌گوید که از جنگی که برای مردم و ما کرده‌ای خسته شده‌ای، پس پیشنهاد می‌کند که پهلوان جامی شراب بنوشد و نخست

17- Homer, *L'iliade*, tra. E. Lasserre, Paris. 1989, pp 114-121.

مقداری از آن را به افتخار زئوس به زمین بریزد. اما می‌توان براساسی دیگر چنین تاویل کرد که هکتور پیش از هر چیز به دلیل احساس وظیفه در برابر خودش، یعنی به حکم همان چیزی که بعدها در فلسفه‌ی افلاطون اهمیتش به دقت بیان شد (و به دلایل بسیار می‌توان ثابت کرد که نکته‌ای مرکزی در زندگی اخلاقی یونانیان بود) یعنی «فضیلت»، عمل کرده است. در این حالت نه فقط کنش‌های او بل مناسبات درونی عناصر روایت بسیار تفاوت می‌کند. به بیان دیگر، ما در این دو تاویل، به دو شکل کاملاً متفاوت میان کنش‌ها و آگاهی هکتور از یکسو، و روایت آن‌ها توسط هومر از سوی دیگر، رابطه ایجاد می‌کنیم. در یکی وظیفه‌ی اخلاقی نسبت به دیگران مهم است، و در دیگری فضیلت اخلاقی نکته‌ی مرکزی است. برای ارائه‌کنندگان هر یک از این دو تاویل امکان دفاع بر اساس متن هومر فراهم است، و هر یک در تحلیل نهایی به باز پیکربندی متن یا خواندن آن، و به نقش خواننده مربوط می‌شود. خواننده تداوم معنایی متن را کشف می‌کند، یا به زبان بهتر می‌سازد. او از طرح فراتر می‌رود، و کارش عمل ضروری و گریزناپذیری است که با پیکربندی همراه می‌شود. نوشتن بدون خواندن بی‌معناست. هر خواننده پیکربندی متن را دگرگون می‌کند. هر تاویل گونه‌ای باز پیکربندی، یا بازشکل‌گیری متن محسوب می‌شود.

ریکور در پاره‌ی چهارم از مجلد دوم کتاب *زمان وگزارش* بحث از خواندن متن را به نتیجه می‌رساند. اینجا مفهوم نظری مهم «جهان متن» به کارش می‌آید. هر متن، خاصه هر متن روایی جهانی را به روی خواننده می‌گشاید. خواننده امکانات این جهان راکشف می‌کند. هر تاویل بیان یکی از این امکانات است. استراتژی مولف در خود بی‌معناست، اما «امکان‌های معنایی» را فراهم می‌آورد. مولف این استراتژی را در پیکربندی ادبی، یعنی در زمان نگارش متن به کار می‌گیرد. خواننده به سهم خود به این استراتژی پاسخ می‌دهد. در مورد استراتژی مولف، همانطور که واین بوت هم گفته است نظریه‌ی بیان (یا آنچه در ادب ما به «علم معانی و بیان» معروف است) به کار مولف می‌آید. مولف شگردهایی را در اثر به کار می‌گیرد تا آن را هرچه بیشتر ارتباط‌پذیر کند. نوع ارتباط مورد نظرش مهم نیست. ممکن است او فقط در پی ایجاد ارتباط با جمع بسیار محدودی باشد، و آگاهانه برای عامه‌ی مخاطبان چیزی نیآفریند. برعکس امکان دارد که ایجاد ارتباط با بیشترین رقم مخاطبان را هدف کار خود قرار دهد. به هر حال مولف ناگزیر از کاربرد شگردهایی است که این ارتباط را ساده و کامل کنند. بررسی ساختاری متن درست اینجا کارآیی دارد، اما این یگانه روش نیست. ریکور روش واین بوت و

نویسندگان مکتب شیکاگو را نیز توصیه می‌کند. نکته‌ی جذاب و مهم اینجاست که خواننده حتی با قاعده‌های روش بیان، چون مواردی فراتر از اراده و مقصود مولف سروکار می‌یابد، یعنی در زمان خواندن، آن‌ها را به ساختار، ژانر، و نسبت‌های بینامتنی مرتبط می‌کند. این نکته به ویژه در مورد بررسی آثار هنری امروزی و به عنوان مثال رمان‌های مدرن ساده‌تر و آشکارتر به چشم می‌آید.

کتاب‌شناسی درس بیست و یکم

۱. آثار یاس و آیزر

H. R. Jauss, *Pour une ésthetique de la recéption*, tra. C. Millard, Paris, 1987.

H. R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, tra. M. Jacob, Paris, 1988.

W. Iser, *L'act de lecture, théorie de l'effet esthétique*, tra. E. Sznycer, Bruxelles, 1985.

W. Iser, "The Current Situation of Literary Theory", in: *New Literary History*, 11, 1, 1979, pp 1-20.

۲. درباره‌ی زیبایی‌شناسی دریافت

دو کتاب زیر شرحی ساده از اصول زیبایی‌شناسی دریافت هستند، در کتاب نخست کتاب‌شناسی بسیار سودمندی از متون آلمانی، خاصه در مورد مکتب کنستانس وجود دارد:

R. C. Holub, *Reception Theory, A critical Introduction*, London, 1984 (1989).

E. Freund, *The Return of the Reader, Reader-Response Criticism*, London, 1987.

در کتاب زیر برگزیده‌ای از مقاله‌هایی را می‌یابید که در نشریه New Literary History منتشر شده‌اند:

R. Cohen ed, *New Direction in Literary History*, London, 1974.

در سه کتاب اومبرتو اکو از نقش خواننده بحث شده است:

U. Eco, *Les Limites de l'interprétation*, tra. M. Bouzaher, Paris, 1990.

U. Eco, *Lector in fabula*, tra. M. Bouzaher, Paris, 1985 (1989).

U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brook-Rose, *Interpretation and overInterpretation*, ed S. Collini, Cambridge UP, 1992 (1994).

کتاب‌های زیر در درک نقش خواننده و مخاطب متن در ساختن افق دلالت‌های آن کارآیند:

S. Romaine Hopper and D. L. Miller eds, *Interpretation: The Poetry of Meaning*, New York, 1967.

K. M. Newton, *Interpreting the Text*, New York, 1990.

S. R. Suleiman and I. Crosman eds, *The Reader in the Text*, Princeton UP, 1980.

S. Fish, *Is there a Text in This Class?* Harvard UP, 1980.

N. H. Holland, *The Dynamics of Literary Response*, New York, 1968.

نوشته‌های زیر از تاویل مخاطب در مورد فیلم سینمایی، و آثار نقاشی خبر می‌دهند:

D. Bordwell, *Making Meating: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard UP, 1989.

ب. احمدی، «گفتگو با فیلم»، در ب. احمدی، ***تصاویر دنیای خیالی***، مقاله‌هایی درباره‌ی سینما، تهران، ۱۳۷۰، صص ۱۶۱-۱۴۰.

N. Bryson, M. Ann holly and K. Moxey eds, *Visual Theory, Painting and interpretation*, Cambridge, 1991 (1992).

۳. آثار ریکور درباره‌ی زیبایی‌شناسی

مهمترین کار ریکور در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی کتاب ***زمان وگزارش*** اوست

P. Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, 1983-1985 (1991).

کار مهم دیگر ریکور که به زیبایی‌شناسی ارتباط می‌یابد، کتاب ***استعاره‌ی زنده*** اوست:

P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, 1975.

برگردان انگلیسی کتاب بالا به شرح زیر منتشر شده:

P. Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, tra. R. Czerny, London, 1978 (1994).

در مجلد دوم کتاب ***خواندن‌ها***، یکی از نوشته‌های او در مورد زیبایی‌شناسی آمده، و آن بحثی است از دیدگاه میکل دوفرن در مورد «پوئسیس» که نوشته‌ی مهمی است:

P. Ricoeur, *Lectures 2*, Paris, 1992, pp 323-348.

در برگزیده‌ی نوشته‌های ریکور به انگلیسی، به تدوین ماریو والدس، شماری از نوشته‌های او در مورد روایت، و نقدش به گرماس، اریک. د. هرش، نورتروپ فرآی، و نلسون گودمن آمده است:

P. Ricoeur, *A Ricoeur Reader,* ed. M. J. Valdes, New York, 1990.

در کتاب بالا، همچنین متن گفتگوهای مهمی با ریکور درباره‌ی نقادی ادبی، شعر، اسطوره، روایت و تاریخ آمده است، که همگی همراه با دو گفتگو از منابع دیگر، به فارسی ترجمه شده‌اند:

پ. ریکور، *زندگی در دنیای متن*، برگردان ب. احمدی، تهران، ۱۳۷۳.

۴. درباره‌ی دیدگاه زیبایی‌شناسانه‌ی ریکور:

در دو کتاب زیر *زمان و گزارش* مورد بحث دقیق قرار گرفته است:

D. Wood Ed, *on Paul* Ricoeur: Narrative and Interpretation, London, 1991.

Ch. Bouchindhomme et R. Rochlitz eds, *"Temps et recit" de Paul Ricoeur en debat,* Paris, 1990.

در دو کتاب زیر نظریه‌ی ریکور در مورد زمان روایت مطرح شده است:

G. Lloyd, *Being in Time, selves and narrators in philosophy and literature,* London, 1993.

C. Prendergast, *The Order of Mimesis,* Cambridge UP, 1986.

کتاب زیر تصویری کلی از فکر ریکور، و در این میان از دیدگاه هنری او ایجاد می‌کند:

S. H. Clark, *Paul Ricoeur,* London, 1990.

در مجموعه‌ی زیر مقاله‌های مهمی در مورد دیدگاه زیبایی‌شناسانه‌ی ریکور می‌شود یافت:

J. Greisch et R. Kearney eds, *Paul Ricoeur, Les métamorphoses de la raison herméneutique,* Paris, 1991.

کتاب زیر یکی از بهترین آثاری است که در مورد ریکور نوشته شده، و از دیدگاه هنری او نیز در آن بحث شده است:

O. Mongin, *Paul Ricoeur,* Paris, 1994.

در نشریه‌ی زیر چند مقاله در مورد زیبایی‌شناسی ریکور آمده است:

Esprit, nos 7-8, 1988.

۱۱

تماس با اثر هنری

درس بیست و دوم

۱. اهمیت تماس با اثر هنری

۲. این‌همانی رسانه و پیام در بحث مک لوهان

درس بیست و سوم

۱. وانمایی معنا از نظر بودریار

۲. معنا و بی‌معنایی در بحث بودریار

درس بیست و دوم

۱. اهمیت تماس با اثر هنری

آخرین مورد از جنبه‌های شش‌گانه‌ی شِمای ارتباط یاکوبسن، تماس است. مقصود از تماس آن شکل مادی‌ای است که پیام در آن جای می‌گیرد و به مخاطب یا گیرنده می‌رسد، شکلی که در برداشت یا دریافت گیرنده تاثیر زیاد (و گاه تاثیری تعیین‌کننده) دارد. نکته اینجاست که شکل تماس بر شیوه‌ی کار هنرمند، و حتی برداشت‌های زیبایی‌شناسانه‌ی او نیز تاثیر زیادی دارد، تاثیری که از جهاتی همانند اثری است که بر مخاطب می‌گذارد. به زبانی نزدیک‌تر به زبانِ مباحث امروزی ما می‌توان گفت که در تماس، نسبت میان پیام و رسانه مطرح است. هنرمند به گونه‌ای نسبی از کارآیی‌های هنری و فنی رسانه‌ای که با آن کار می‌کند و در قالب آن می‌آفریند باخبر است. پرسیدنی است که تا چه حد آگاهی او از این کارآیی‌ها در موقعیت‌های زیبایی‌شناسانه‌ی اثری که می‌سازد موثر است؟ از سوی دیگر می‌توان پرسید که آگاهی مخاطب از ویژگی‌های فنی و هنری رسانه‌ای که با آن سروکار دارد تا چه حد مهم است؟ تاثیر شعری که به شکل چاپی، و در کتابی می‌خوانید، به کلی متفاوت از تاثیر آن است وقتی مثلاً با صدای خود شاعر، و به گونه‌ای زنده و حضوری، می‌شنوید. ادراک حسی، عاطفی و عقلانیِ فیلمی که در سالن سینما می‌بینید، بر پرده‌ی بزرگ، در ظلمت، همخوان با قاعده‌های فنی و هنری اصیلی که فیلم بر مبنای آن‌ها ساخته شده است، کاملاً تفاوت دارد با تاثیری که تماشای همین فیلم به یاری نوار ویدیو بر شما می‌گذارد. هستند کسانی که هیچ متوجه این تفاوت نمی‌شوند، اما در مقابل کسانی، و نه لزوماً سینماشناسان و آن‌ها که سروکارشان به طور خاص با سینماست، از تماشای فیلم‌های مورد علاقه‌شان به یاری دستگاه ویدیو پرهیز می‌کنند. آنان کیفیت بد تصویری و آوایی، و همراه شدن هنر با مسائل جزییِ زندگی هرروزه را نمی‌پسندند. در مقابل کسی هم چون شون کابیت وجود

دارد که در کتابش ***جابجایی زمان، دربارهٔ فرهنگ ویدیو*** نوشته است که ویدیو شکل دمکراتیک تماشای فیلم است، و ادعا کرده که آن امکاناتی که ویدیو در بازگشت بخش‌های رفته‌ی فیلم، توقف تصویر، تمرکز تصویر، دگرگون کردن نور و رنگ‌ها، برای هر تماشاگری فراهم می‌آورد، نقش مخاطب را در ساختن معناها افزون می‌کند.[۱]

در هیچ هنری، به اندازه‌ی موسیقی، این مساله‌ی تماس با اثر آشکار نیست. هر اجرای اثر موسیقایی زندگی تازه‌ی این اثر است. نوع ساز و حتی محیطی که اثر در آن اجرا می‌شود، تاثیری تعیین‌کننده بر دریافت مخاطب دارد. در دو دهه‌ی اخیر ادراک زیبایی‌شناسانه‌ی ما از موسیقی دوران باروک به دلیل اجراهای مشهور به «اجراهای اصیل» تفاوت کرده است. موسیقی‌شناسان برجسته‌ای چون فیلیپ هرروگ و گوستاو لئونارد روش تازه‌ای را در اجرای آثار موسیقایی باروک به کار گرفته‌اند. آنان به سازهای اصیل روی آورده‌اند، سازهایی بازمانده از سده‌های هفدهم و هجدهم که تعمیر و آماده شده‌اند. آنان در اجرای قطعه‌های باروک و رنسانس قاعده‌های آن روزگاران را به کار بستند، از صدای پسران جوان به جای سوپرانو، و از صدای مردان جوان به جای آلتو استفاده کردند، و رقم نوازندگان را به تعداد اصلی کاهش دادند. در توضیح نکته‌ی آخر باید بگویم که مثلاً در اجرای *کانتات*‌ها و *پاسیون*‌های باخ، تا دهه‌ی ۱۹۶۰ اصول ترکیب آوایی روزگار رمانتیک رعایت می‌شد، و تعداد نوازندگان و خوانندگان بارها بیش از آن رقمی بود که خود باخ تعیین کرده بود. اکنون، تاثیر زیبایی‌شناسانه‌ی قطعه‌هایی که با این شیوه‌ی اصیل اجرا می‌شوند یکسر متفاوت است از تاثیر همان قطعه‌ها وقتی به روش قدیم اجرا می‌شوند. کافی است قطعه‌ای از یک کانتات باخ را در اجرای «رمانتیک» کارل ریشتر و اجرای اصیل فیلیپ هرروگ با هم قیاس کنید. در مواردی تفاوت چندان زیاد است که به نظر می‌آید که با دو اثر متفاوت روبروییم.

اگر دقت کرده باشید، تا اینجا مثال‌های ما از مورد خاصی بود که مخاطب با اثر هنری رویارو می‌شود، و یا اجرای تازه‌ای از آثار موجب دریافتی نو می‌شود. در واقع مساله بیشتر بر سر دریافت مخاطب از اثر بود، دریافتی که به شکل ارائه، یعنی تماس با اثر، وابسته دانسته می‌شود. اما این یگانه نکته‌ی مهمی نیست که در بحث از تماس و کارکرد اثر از این دیدگاه مطرح می‌شود، کارکردی که در درس دوم دیدیم یاکوبسن آن را در مورد پیام زبان‌شناسانه «کارکرد کلامی» خوانده است. البته رویکرد مخاطب به اثر در مباحث

1- S. Cubitt, *Timeshift, On Video Culture,* London, 1991.

امروزی زیبایی‌شناسانه اهمیت زیادی یافته است، اما روشن است که شکل ارائه‌ی اثر، در آفرینش آن تا آنجا که به هنرمند و مولف مربوط می‌شود، نیز اهمیت بی‌حساب دارد. به عنوان مثال این حقیقت که بیشتر نقاشان پساامپرسیونیست از نظر مالی در وضع بسیار بدی زندگی می‌کردند، سبب می‌شد که به ابزار بسیار ارزان روی آوردند، و بوم‌ها و رنگ‌های ارزانی را مورد استفاده قرار دهند که البته دوام زیادی هم نداشتند. این نکته که نخست صرفاً مساله‌ای فنی به نظر می‌آید، و چنین می‌نماید که پیش از هر چیز برای فن‌آوران امروزی موزه‌ها، یعنی کسانی که وظیفه‌ی حفظ این آثار را به عهده دارند، اهمیت دارد، از دیدگاه صرفاً زیبایی‌شناسانه نیز واجد اهمیت زیادی است. این ابزار ارزان و از میان‌رفتنی، برداشتی ویژه، و به یک معنا تازه، از هنر را نزد نقاشانی چون وان‌گوگ و سزان موجب می‌شد. ادراکی از جاودانگی هنر که یکسر متفاوت بود از فهم نقاشان پذیرفته و «رسمی» روزگارشان. مثال دیگر تفاوت در شیوه‌ی ارائه‌ی موسیقی در آغاز سده‌ی نوزدهم است. در این دهه‌ها هنری درباری و کلیسایی تبدیل به هنری همگانی می‌شد، یعنی چون هنری تازه جلوه می‌کرد، هنری که باید به عامه‌ی مردم ارائه شود، و به همین دلیل آهنگسازان نیز با برداشت موسیقایی تازه‌ای به کار می‌پرداختند. تئودور آدورنو نشان داده که حتی برداشت بتهوون از موسیقی کلیسایی با برداشت پیشینیان او متفاوت است، و تاثیر انقلاب فرانسه، ایده‌های سیاسی و اجتماعیِ جمهوری‌خواهانه و مدرن برداشتی نو از کارکرد موسیقی دینی و اساساً کارکرد موسیقی را موجب شده بود.[۲] باز می‌توان گفت که ابزار مدرن الکترونیکی امروز نقش زیادی در ادراک موسیقایی آهنگسازانی چون کارل هاینز اشتوکهاوزن، لوئیجی نونو و دیگران دارد. و باز در اهمیت تاثیر شکل ارائه‌ی کار می‌توان از اهمیت دگرگونی‌های در روش بیان نویسندگانی یاد کرد که نتیجه‌ی کار با واژه‌پردازان کامپیوتری است. سادگی‌هایی که این ابزار در شکل دادن سریعتر به اندیشه‌ها پیش می‌آورند، و امکانات زیادی که در تصحیح و تدوین متن، و دقت بیشتر موجب می‌شوند، در کار هنری و فکری نویسنده تاثیر دارند. چند سال پیش گابریل گارسیا مارکز در گفتگویی، چند بار به اهمیت ماشین تحریر برقی‌اش در نوشتن اشاره کرده بود، تا آنجا که گفته بود: «طور دیگری نمی‌توانم بنویسم».[۳] این همه، بی‌شک، مهم هستند، و می‌توانند مورد پژوهش قرار گیرند، اما ما در

2- T. W. Adorno "Alienated Masterpiece: *The Missa Solemnis*", *Telos*, 28, Summer 1976.

۳- گ. گ. مارکز، پ. مندوزا، ***بوی درخت گویاو***، برگردان ل. گلستان، ص. روحی، تهران، ۱۳۶۲، ص ۲۹.

این درس بیشتر به دگرگونی‌های رویکرد مخاطب به اثر، که ناشی از شکل ارائه‌ی آن است می‌پردازیم.

شکل تماس با اثری هنری را سه عامل اصلی تعیین می‌کند. عامل نخست دستگاه‌های نشانه‌شناسانه‌ای است که اثر از آن‌ها تشکیل شده، عامل دوم امکاناتی است که بر اثر پیشرفت‌های تکنولوژیک فراهم می‌آید، و عامل سوم دگرگونی در ادراک زیبایی‌شناسانه، یا به گفته‌ی گادامر تغییر در افق آگاهی زیبایی‌شناسانه‌ی دوران است، مثالی از این عامل سوم دگرگونی‌های ناشی از اجراهای اصیل موسیقی باروک است که پیشتر به آن‌ها اشاره کردم. در مورد دو عامل دیگر نیز مثالی می‌آورم، اپراهای ***حلقه‌ی نیبلونگ‌های*** ریشارد واگنر را در نظر آورید. این چهار اپرا از این دستگاه‌های نشانه‌شناسانه شکل گرفته‌اند: ۱) نظام نشانه‌های موسیقایی ۲) نظام نشانه‌های دیداری، یا دقیقتر بگویم نشانه‌های تصویری، یعنی آن نشانه‌هایی که در چارچوب جهان متن جای می‌گیرند، هر چند بر ماده‌ای ثبت نمی‌شوند ۳) نظام نشانه‌های حرکتی، که به دو دسته‌ی کلی حرکت‌ها و رقص‌ها تقسیم می‌شود ۴) نظام نشانه‌های زبانی گفتاری، که شعرهای واگنر در پیکر آن‌ها بیان می‌شوند ۵) نظام نشانه‌های نوشتاری، که در برخی از اجراهای امروزی اپراهای واگنر از آن‌ها استفاده می‌شود، گاه به صورت نوشته‌هایی بر دیوار مقابل تماشاگران، و گاه به یاری نورپردازی ۶) نظام نشانه‌های آوایی غیرزبانشناسانه، چون غرش رعد، نعره‌ی جانوران، برخورد فلز با سنگ (در پرده‌ی نخست زیگفرید) و غیره. اپراهای ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها*** به طور کلی می‌توانند به دو صورت کاملاً اجرا شوند: سنتی، و نوآور. در اجراهای سنتی تلاش می‌شود تا بنا به دستورهای خود واگنر عمل شود، و اجراها تا حد امکان به اجراهایی همانند شوند که واگنر در بایروت بر صحنه می‌آورد.[۴] پوشاک شخصیت‌ها با فضای اسطوره‌ای اپراها بخواند، دکور بازسازی ناتورآلیستی جنگل، کوهستان و غیره باشد، میزانسن براساس رهنمودهای واگنر با کارگردانی سده‌ی نوزدهمی بخواند و... اما اجراهای نوآور، و به اصطلاح مدرن، از این همه فراتر می‌روند، مثلاً در اجرای مشهور پیر بولز و پاتریس شرو در جشنواره‌ی بایروت ۱۹۷۸، وتان خدای خدایان به صورت یک بانکدار ظاهر

۴- نمونه‌ای از این رهنمودها در نامه‌های واگنر به تریبشن کارگردان ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها*** در اجرای نخست در بایروت به سال ۱۸۷۶ یافتنی است. نگاه کنید به فصل‌های ششم و هفتم:

R. Tylor, *Richard Wagner,* London, 1979, pp 161-248.

می‌شود، لباس‌ها امروزی هستند، دکور براساس نمایش‌های امروز محقر است و در آن کمترین امکانات و اشیاء استفاده شده، و در بیشتر موارد شکل‌های ساده‌ی هندسی به گونه‌ای تجریدی به کار رفته‌اند. یا در اجرای کالین دیویس در کاونت گاردن لندن در ۱۹۷۵-۱۹۷۸ فرستادگان وتان با لباس‌های فضانوردان ظاهر می‌شوند. این دو نوع اجرای سنتی و نوآور بیانگر دو گونه تماس متفاوت با اپراهای واگنر است، که آشکارا زاینده‌ی برداشت‌هایی متعارض نیز می‌شوند.

از سوی دیگر برداشت‌های متفاوت از اپراهای واگنر نتیجه‌ی شکل‌های گوناگون استفاده از شگردهای تازه‌ی تکنولوژیک است. امروز به آسانی می‌توان به یاری نورپردازی تصوری از ژرفای دریا، و رقص پری‌های محافظ طلای راین ایجاد کرد، کاری که اجرایش برای واگنر و همکارانش در سده‌ی پیش بسیار دشوار بود. یا ساختن اژدها، یا ایجاد آتش با ترفندهای تکنیکی امروز بسیار آسان است. از سوی دیگر بنا به افق‌انتظارهای تماشاگر امروزی حالت بازسازی طبیعی صحنه و رخدادها، دیگر نه پسندیده است و نه ضروری. پرسیدنی است که این افق انتظارهای جدید تا چه حد زاده ی پیشرفت‌های تکنولوژیک تازه‌اند. یعنی ترفندهای امروزی که در هنرهای نمایشی به کار می‌روند چگونه به برداشت‌های تازه‌ی زیبایی‌شناسانه منجر شده‌اند. با توجه به اهمیت این پرسش آخر است که کارکرد تازه‌ای که ناشی از تمرکز بحث بر شکل تماس با آثار هنری است، مورد توجه زیبایی‌شناسی امروز قرار گرفته است.

این نکته نیز بسیار مهم است که هنرهایی چون عکاسی و سینما اساساً بر پایه‌ی نوآوری‌های تکنولوژیک شکل گرفته‌اند، و به دلایلی از تاثیرگذارترین هنرهای روزگار ما محسوب می‌شوند. همانطور که در درس نهم دیدیم والتر بنیامین تلاش کرد تا این «هنرهای زاده‌ی دوران بازتولید و تکثیر مکانیکی» را بشناساند، و مهمتر، نشان دهد که حدود دگرگونی‌های ناشی از پیدایش این هنرها در گستره‌ی کلی بینش زیبایی‌شناسانه‌ی روزگار ما کجاست. بنیامین تاکید را بر شکل تماس با اثر هنری گذاشت. او متوجه دگرگونی عظیمی شد که بر اثر انقلاب‌های تکنولوژیک رخ می‌دهد. بحث‌های ناشی از اعتباری که او برای هنر مردمی و در واقع برای صنعت فرهنگ قائل شد به کنار، اما به راستی می‌توان دید که او بر مساله‌ی مهمی انگشت گذاشته بود: از نظر کمّی، بیشترین بازده‌ی هنری در روزگار ما از آنِ هنرهایی است که استوارند به ابزار تکنولوژیک جدید، و موجد آثاری هستند که در خود ادعای جاودانگی ندارند. آثاری که می‌توان آن‌ها را «یک‌بار مصرف» خواند. نمونه‌های امروزی‌اش کلیپ‌های ویدیویی، و بسیاری از

فیلم‌های سینمایی است. هر چند که در این موارد هم باز با پاری نمونه‌ها برمی‌خوریم که شاید بتوان آن‌ها را «سنت» نامید، مثلاً فیلم‌هایی که از اجراهای موسیقی بیتل‌ها و رولینگ استونز از دهه‌ی ۱۹۶۰ باقی مانده‌اند برای سازندگان کلیپ‌های ویدیویی جدید، و از نظر انبوهی از جوانان، بیانگر گونه‌ای سنت‌اند، و درست به همین اعتبار دارای شکلی از تجلی ویژه‌ی خود نیز هستند. مساله از نظر بنیامین بر سر تاثیرهای بالقوه‌ی دگرگونی‌های فنی بر شکل‌های پراکسیس هنری بود. او اشاراتی پراکنده هم در مورد تاثیر تغییرات فنی (از راه رسانه‌ها) بر ادراک حسی انسان معاصر داشت. دوستش برتولت برشت نیز که در مورد خاص رادیو و راه‌های «استفاده‌ی انقلابی از آن» نوشت (و در این مورد آثار او راه را بر انسنزبرگر گشود)، به دگرگونی ادراک حسی ناشی از رسانه‌های ارتباط همگانی جدید اشاره‌هایی داشت. اما بحث بیشتر و دقیق‌تر در این مورد، به زمان ما و به عهده‌ی مارشال مک لوهان و ژان بودریار گذاشته شد.

اکنون، یک بار دیگر، به نوشته‌های مهمترین ناقد نظریه‌ی بنیامین یعنی تئودور آدورنو توجه کنیم. او در پژوهش‌هایی در مورد موسیقی در رادیو نشان داد که رادیو نقش واپس‌گرایی در ویران کردن نیروی ادراک نوآوری‌های آوایی دارد.[5] آدورنو براساس مقاله‌ای از دوستش ارنست کرانک، که او نیز شاگرد شوئنبرگ بود، کار خود را آغاز کرد. کرانک در ۱۹۳۸ نوشته بود که در تحقیق خود در مورد شصت و هفت ایستگاه رادیوییِ یازده کشور به این نتیجه رسیده که رادیو ویرانگر نوجویی‌های موسیقایی است. آثار موسیقی مدرن، موسیقی آتونال و دوازده‌تنی، به ندرت از رادیوها پخش می‌شوند، و آثار بزرگ موسیقی تکه‌پاره می‌شوند. قطعه‌هایی بی‌توجه به زمینه‌ی اصلی و تداوم موسیقایی، به صورت نغمه‌هایی همه‌پسند درمی‌آیند. آدورنو براساس این نکته‌ها، چنین نتیجه گرفت که رادیو، موسیقی را به عنصر درجه دومی که موجد عادت‌های شنیداری است تقلیل می‌دهد. او این مساله را به منش بت‌واره‌ی تولید کالایی نسبت داد، و اعلام کرد که رسانه‌های ارتباطی در سرمایه‌داری معاصر زاینده‌ی عادت‌های حسی‌ای هستند که در حکم ویرانی نوجویی است. موسیقی رادیو با همگانی کردن واکنش‌های شنوندگان (از راه ارتباط موسیقی با عناصر دیگر) تجلی موسیقی را برای هر فرد از میان برده است. به جای فردیت راستینی که سازنده‌ی ادراک والایی از هنر است، پنداری از فردیت نشسته است. فرد یکی میان دیگران است، و واکنش‌هایش او را به راستای

5- M. Jay, *Dialectical Imagination*, pp 191-193.

همنوایی با دیگران، یعنی به دوری از خردورزی مستقل پیش می‌راند.

تفاوت در شکل تماس، دلالت‌های پیام را دگرگون می‌کند. البته این تفاوت خود زاده‌ی دگرگونی‌های متعددی است که در زمینه‌های اجتماعی و تاریخی پیش می‌آیند، و افق دلالت‌های تازه‌ای را می‌آفرینند. اما این همه دگرگونی‌ها را از چه راه می‌توان شناخت؟ جز از راه شکل‌گیری فوری و مادی آن‌ها، یعنی تفاوت در شکل تماس با اثر؟ این نکته، به شکل‌های غیرمستقیم، همواره در زیبایی‌شناسی مطرح شده است. به رساله‌های **لائوکن** اثر لسینگ توجه کنیم.[6] او می‌گوید که نقاشی و شعر هر دو سازنده‌ی توهم حضور چیزهای غایب‌اند. هر دو آفریننده‌ی زیبایی نیز هستند. اما نقاشی در لحظه درک می‌شود، و شعر (و موسیقی) در طول زمان. نقاشی ایستاست و شعر پویا و وابسته به حرکت. شعر را باید از راه حرکت شناخت (Kinetik)، چون گوهرش زمان است، و عناصر شعری (خاصه ضرباهنگ کلام) زمان‌مند هستند. شعر به رقص کلام و اندیشه همانند است. تاثیر شعر از ذهن می‌آید، اما تاثیر اثر تصویری نتیجه‌ی ابژه است. از این رو خواننده یا شنونده‌ی شعر تصویرساز است، او در ذهن خود تصویر می‌سازد، و فقط با تصویر بیرونی روبرو نمی‌شود. چه موافق این حکم برتری شعر به نقاشی باشید، چه مخالف آن، باز نمی‌توانید منکر شوید که لسینگ در رساله‌ی خود به دو نکته توجه داشت که به زیبایی‌شناسی امروز نزدیک‌اند: اهمیت دریافت مخاطب، و اهمیت تماس با اثر. امروز به شکرانه‌ی شعرهای انضمامی، یعنی شعرهایی که بر صحفه‌ی کاغذ چون شکل‌های دیداری جلوه می‌کنند، گونه‌ای گذر از تمایز مورد بحث لسینگ ممکن شده است. از آپولینر تا ازرا پاند، شاعران دانسته‌اند که دیدار شعر معنای آن را می‌سازد. شعرهای دیداری ازرا پاند که از آن‌ها واژگان چینی و ژاپنی فراتر از معناهای خود می‌روند، و چون شکل‌هایی سازنده‌ی انگاره‌های تازه‌ی ذهنی هستند، نمونه‌ای عالی است. نمونه‌ی دیگر را از ای. ای. کامینگز می‌آورم، آنجا که می‌نویسد یا می‌کشد: mOOn Over tOwm. حرف O بزرگتر از حروف دیگر نوشته شده تا تصویری از ماه ارائه کند، اما نه یک ماه، بل ماه‌های بسیار که بر فراز شهرند.

در دنیای باستان و سده‌های میانه، ادبیات به سنت نقل شفاهی وابسته بود، شعر و حکایت شنیداری بودند، و خواندن در سکوت معنا نداشت. اگوستن قدیس می‌نویسد

6- G. E. Lessing, *Laocoon*, in *German Aesthetic and Literary Criticism*, ed H. B. Nisbet, Cambridge UP, 1985, pp 55-134.

که وقتی آمبروز قدیس را دید که در تنهایی و سکوت کتاب می‌خواند، سخت به حیرت افتاد.[۷] والتر بنیامین از نسبت حکایت‌گری با گفتار یاد می‌کند. مرگ حکایت‌گری پس از سوادآموزی همگانی و رونق نوشتار رخ داد. قصه‌گویی بیان تجربه‌هاست، اما هنگامی که تجربه‌ها بی‌ارزش یا بی‌اهمیت شوند، که به نظر بنیامین در دوران ما چنین شده است، قصه‌گویی هم از رونق می‌افتد.[۸] تعریف کردن حکایت یعنی ایجاد ارتباطی از نزدیک، و امکان پرسیدن و پاسخ فوری گرفتن. حکایت‌گری زمانی از بین رفت که شیوه‌های تازه‌ی تماس با پیام شکل گرفتند، یعنی خواندن و پیشرفت ارتباط نوشتاری از راه صنعت و تکنولوژی چاپ. رمان‌نویسی در بنیان خود وابسته به این صنعت بود. نشر داستان ممکن نمی‌شد مگر از راه پیشرفت چاپ. رمان زاده‌ی سنت گفتاری و زبانی، یعنی ارتباط مستقیم نیست و از راه آن نیز به بیان درنمی‌آید. به گفته‌ی بنیامین قصه‌گو تجربه‌ی خود را همگانی می‌کرد، اما رمان‌نویس «خود را منزوی می‌کند».[۹] در یکی از مهمترین و نخستین نمونه‌های رمان‌نویسی یعنی **دن کیشوت** می‌بینیم که قهرمان فقط در خیال خود قهرمان است، او توانایی ایجاد ارتباط با دیگران را ندارد، و به همین دلیل هم کارهایش از هر شائبه‌ی اندرزگویی، و هر شکل خردباوری ابزاری، عاری است. رسانه‌های ارتباطی تازه‌ای که امکان رمان‌نویسی را فراهم می‌آورند، در عین حال شیوه‌ی نگرش تازه‌ای را هم می‌آفریدند، شیوه‌ای که با اخلاقی جدید همراه بود. بیهوده نیست که در **دن‌کیشوت** از دنیای جدیدی یاد می‌شود که هیچ‌گونه غم غربتی نسبت به جهان، جهان‌بینی و اخلاق کهن در خود احساس نمی‌کند، و یگانه کسی هم که در رمان چنین احساسی در دل دارد، یعنی دن‌کیشوت دلامانچا «مجنونی» است که جایی در دنیای سودجو، عافیت‌طلب و بی‌رحم مدرن ندارد. باز به همین دلیل است که رمان **دن‌کیشوت** به گفته‌ی فوکو جدایی تازه‌ای میان واژگان و چیزها را نشان می‌دهد، گسست شناخت‌شناسانه‌ای تازه را. کارولس فوئنتس می‌نویسد که به گمان او دنیای نو آن زمان آغاز می‌شود که دن‌کیشوت دلامانچا، در سال ۱۶۰۵، دهکده‌ی خود را ترک می‌گوید، به میان دنیا می‌رود و کشف می‌کند که «جهان به آنچه او درباره‌اش خوانده شباهتی ندارد».[۱۰] فوئنتس در ادامه می‌گوید: «بی‌تردید، این نخستین بار است که در ادبیات شخصیتی می‌داند در همان زمان

7- W. B. Stanford, *Enemies of Poetry,* London, 1980. p 150.

۸- و. بنیامین، ***نشانه‌ای به رهایی***، برگردان ب. احمدی، تهران، ۱۳۶۶، ص ۹۸.

۹- **پیشین**، ص ۲۰۴.

۱۰- ک. فوئنتس، ***خودم با دیگران***، برگردان ع. کوثری، تهران، ۱۳۷۲، ص ۷۹.

که ماجراهای افسانه‌ای خود را می‌زید درباره‌اش می‌نویسند... دن‌کیشوت خواننده می‌داند که خوانده می‌شود و این چیزی است که آخیلوس بی‌تردید نمی‌دانست. و او می‌داند که سرنوشت دن‌کیشوت انسان از سرنوشت کتاب دن‌کیشوت جدایی ناپذیر شده است، چیزی که اولیس هرگز در مورد ادیسه نمی‌دانست».[۱۱] فوئنتس نیز چون والتر بنیامین تقدیر هنر مدرن را از رسانه‌ی مدرن جدا نمی‌داند. به این نکته‌ی اصلی مورد نظر او و بنیامین، مارشال مک‌لوهان از راهی دیگر رسیده است. او نشان داده از زمانی که صنعت چاپ باعث شد تا اطلاعات به صورت نوشتاری، و به گونه‌ای گسترده و سریع در دسترس مردمان بسیار قرار گیرد، جامعه به جای این که اجتماعی‌تر شود، فردی‌تر و شخصی‌تر شد. خواندن عملی انفرادی است که ارتباط حضوری را از میان می‌برد. در این کنش واقعیت نه چنان که باید به صورت کلی و یکجا، بل به نوعی پاره‌پاره، و از نظر زمانی به شکلی منقطع، به خواننده ارائه می‌شود. در صورتی که تلویزیون به ارتباط مستقیم، و حضوری بیشتر نزدیک است. بنیان این بحث کلام محوری است، یعنی این فرض است که ارتباط حضوری و رودررو از ارتباط نوشتاری سالم‌تر و کارآتر است.

۲. این‌همانیِ رسانه و پیام در بحث مک لوهان

مارشال مک لوهان کانادایی بود، ناقد ادبیات و رسانه‌های ارتباطی دیگر. او نشان داد که موقعیت رسانه‌های ارتباطی، تعیین‌کننده‌ی محتوای فکر، زندگی، و ادراک معنایی ما هستند. و ادراک حسی تازه‌ای را برای ما ساخته‌اند. در تمام نقدهای ادبی مک لوهان می‌توان ارجاع به شکل تماس با آثار ادبی را یافت. او همواره به زمینه‌های تکنولوژیک ارتباط، از راه تمرکز بر شکلِ تماس با ابژه‌ها، متون، و آثار هنری، توجه داشت، و در نقدهایش نیز نشان داد که مثلاً روزنامه‌نویسی چه تاثیری بر شعرهای مالارمه و رمان‌های جویس داشت، یا نشانه‌های دیداری چه نقشی در آثار تنیسون داشتند، و اساساً فن چاپ چگونه شکل شعرهای شاعران رمانتیک انگلیسی را تعیین کرد. مک لوهان متاثر از عقاید اقتصاددان و جامعه‌شناس آمریکایی سده‌ی پیش تورستاین وبلن، نویسنده‌ی کتاب *نظریه‌ی طبقه‌ی مرفه* به بررسی جامعه‌ی مصرفی پرداخت، سپس تحت‌تاثیر آثار متفکر دیگر آمریکایی هارولد ادام اینیس، درباره‌ی تاثیر تکنولوژی، و فن ارتباط بر زندگی اجتماعی پژوهش کرد و به این نتیجه رسید که امروز «دسته‌بندی، توزیع و

۱۱- پیشین، صص ۹۳-۹۲.

مصرف عقاید» اهمیتی بیش از تولید آن‌ها یافته است، پس تلاش کرد تا «دستور زبان زبان‌هایی چون چاپ، روزنامه‌ها، رسانه‌ها و به ویژه تلویزیون» را بیآموزد. کار مک لوهان از این نظر تا حدودی همانند کار رولان بارت است، چون او نیز خواست تا اسطوره‌های زندگی امروز را بشناسد. به نظر مک لوهان، ما باید بدانیم چگونه در جامعه‌ی معاصر، رسانه‌ها، روزنامه‌ها و فیلم‌ها، نه فقط میزان و محتوای مصرف را، بل به تعریف آدمی از خود، یعنی به ادراک هر کس از جایگاه خویش در نظام اجتماعی شکل می‌دهند، و «تمایزی میان کار و جامعه، کنش و حس، اداره و خانه، زن و مرد» می‌سازند.

مک لوهان در آثارش، خاصه در کتابی به نام ***کهکشان گوتنبرگ*** (۱۹۶۲)، که از قطعه‌های کوتاه شکل گرفته، از وجود تاریخی و پی‌درپی سه کهکشان در افق زندگی و دانایی آدمی یاد کرد.[12] نخستین را «کهکشان شفاهی» خواند، که از آغاز پیدایی انسان هوشمند بر کره‌ی زمین تا سال ۱۴۳۶ میلادی ادامه یافت. در این کهکشان آدمیان با یکدیگر ارتباطی حضوری و رودرو داشتند، گاه می‌نوشتند، اما نوشتار بنیان تمدن‌هایی نبود که می‌ساختند. در ارتباط زنده‌ی زبانی و گفتاری خود و نیز در اساس آموزشی زندگی فرهنگی‌شان مدام امکان می‌یافتند تا بدفهمی‌ها و خطاهایی را که پیش می‌آمد، تصحیح کنند. فضای زندگی آنان بسته بود، و فرهنگ نمی‌توانست میان آنان گسترش یابد. میان ساختار آگاهی شنیداری و آگاهی خواندنی تفاوتی بزرگ وجود داشت، تفاوتی که خاصه در جنبه‌های عملی خود را نشان می‌داد، و از این رهگذر در هنر و تولید دستی و... آشکار می‌شد.[13] کهکشان دوم را مک لوهان به نام گوتنبرگ خوانده است. کهکشانِ چاپ و کتاب، که به پیش‌بینی رابله «بهشت مصرف‌کنندگان نتایج آگاهی عملی» بود.[14] این کهکشان تا زمانی که رسانه‌های ارتباطی جدید پدید آمدند ادامه یافت، و مک لوهان به طور استعاری اختراع تلگراف و تلفن را پایان آن دانست. ارتباط در دوره‌ی دوم اساساً استوار به کتابت بود، و شکل حضوری و زنده مدام بیشتر نقش حاشیه‌ای می‌یافت. بیشتر مباحث کتاب مک لوهان شرح فرهنگ و در نتیجه هنر اروپایی در دوران گوتنبرگ است. او نشان می‌دهد که چگونه با ابزار بیان جدید، یعنی همراه با الفبا، کتابت و خواندن، اساس زندگی فکری آدمی به میزانی که مدام افزایش می‌یافت، دگرگون شد، زبان لاتین از سالاری افتاد، نهادهای وابسته به کلیسا سست شد، آموزش سهل‌تر و تا

12- M. Mc Luhan, *La Galaxie Gutenberg,* tra. J. Pare, Montreal, 1967.

13- *ibid,* pp 140-142.

14- *ibid,* p 179.

حدودی استوار به غیاب آموزگار شد، یعنی کتاب نقشی بارها مهمتر از حافظه‌ی استادان یافت. انسانِ حروف چاپی شکل گرفت. «کهکشان سوم» با ابداع رسانه‌های همگانی جدید و خاصه با انقلاب الکترونیک و انفورماتیک آغاز شده است، و بنا به واپسین نوشته‌های مک لوهان ما هنوز در دوران انتقال و گذار به آن به سر می‌بریم. ارتباط سازنده‌ی فرهنگ در این دوران مدام بیشتر به رسانه‌های جدید وابسته شده است: رادیو، تلویزیون، تلویزیون کابلی، آموزش ویدیویی، تکنیک لیزری، کامپیوترهای شخصی و شبکه‌ای، چاپ رادیویی ـ تلفنی، بانک‌های اطلاعاتی، ماهواره‌های خبری و تفریحی، مجموعه‌ی فرستنده‌های ماهواره‌ای، فیلم‌های سه‌بُعدی، روبوت‌ها، کامپیوترهایی که توانایی تبدیل نظام‌های متفاوت نشانه‌ای را به یکدیگر دارند و غیره.

اساس دانایی و ارتباط در کهکشان نخست شنیداری بود، در کهکشان دوم خواندنی بود، و در کهکشان سوم به قول مک لوهان «شنیداری ـ دیداریِ خواندنی» یا شنیداری ـ دیداری استوار به دانش برآمده از خواندن است. در هر کهکشان فرهنگ کلی و جهان‌بینی آدمی شکل خاصی داشت. در نخستین مورد یعنی روزگار فرهنگ شفاهی، یا گفتاری ـ شنیداری، حدود دنیای آدمیان را توان حسی شنیداری آنان تعیین می‌کرد. واقعیت نیز چون قاعده‌ی ارتباط، مستقیم به انسان ارائه می‌شود. دنیای انسان کهکشان گوتنبرگ را ارتباط خواندنی، کتاب و در نتیجه اعتبار مورد غایب، و خطوط مستقیم و پی‌درپی، تعین می‌کرد. در این جهان اعتقاد به نظریه‌ها و فرضیه‌های مشخص و ثابت کار می‌کرد. دنیای طبقه‌بندی‌ها بود و علم اثباتی، جهان علت و معلولی. جهان خرد ابزاری، اصطلاحی که برای ما پس از ماکس وبر، و به ویژه پس از آدورنو و هورکهایمر، آشناست. رسانه‌ی ارتباطی اصلی کتاب بود، یعنی در غیاب مولف ارتباط ممکن می‌شد. ابزار ارتباطی «گرم» بودند، و این اصطلاح ویژه‌ی مک لوهان است. یعنی رسانه‌های ارتباطی خود رساننده‌ی معنا بودند و از مخاطب تقاضای شرکت در ساختن معنا را نداشتند، یا به گونه‌ای سخت محدود او را در این کار شرکت می‌دادند. تلفن رسانه‌ای سرد است، زیرا گوش و شنیدار جای خالی در پیام می‌آفرینند و از مخاطب می‌خواهند که در ساختن معنا شرکت کند. اما رادیو که رسانه‌ای است متعلق به کهکشان سوم، با این که در اساس استوار به شنیدار است، باز همچون کتاب و الفبا، رسانه‌ای گرم است، چون معنای تمام شده و شکل‌گرفته‌ای را ارائه می‌کند و در تضاد با «رسانه‌های سرد» قرار می‌گیرد که معناسازی را به عهده‌ی مخاطب می‌گذارند. بحث مک لوهان از تفاوت میان رسانه‌های

سرد و گرم در فصل دوم کتابش ***شناخت رسانه*** (۱۹۶۴) آمده است.[15] کتابی که اساس نظری آن در کتاب همه‌فهم و همه‌پسند مک لوهان ***رسانه پیام است*** (۱۹۶۷) تکرار شده است.[۱۶]

به نظر مک لوهان نمونه‌ای عالی از رسانه‌های سرد تلویزیون است. این رسانه بیان کامل روزگار ماست، در مرکز ساعت‌های فراغت از کار قرار گرفته و سرچشمه‌ی اصلی باخبری ما از دنیا شده است، در عین حال ارتباط افراد خانواده را با هم مخدوش کرده، و خود با هر یک از آنان ارتباط برقرار کرده است. آنچه مهم است نه محتوای برنامه‌های تلویزیون بل شکل حضور آن در زندگی هرروزه است که ادراک ما از معناها، و آگاهی ما را می‌سازد. در واقع دوران ما ایام گذر از رسانه‌های ارتباطی مکانیکی است به «عصر ارتباط‌های الکترونیک و ارگانیک». در کهکشان گوتنبرگ، از شنیدار به دیدار رسیدیم. در این کهکشان رسانه‌های مکانیکی ادراک حسی ما را دگرگون کردند، و همپای آن عادت‌های تازه‌ای در اندیشیدن و برداشت کردن شکل گرفت. اینجا مناسبات فضایی ـ مکانی اهمیت یافتند، و سنت‌های فرهنگی و هنری‌ای که در مرکز تولید اندیشه قرار داشتند از میان رفت. معماری که بیانگر برداشتی نو در ادراک فضایی بود، دگرگون شد. حکم مک لوهان که رسانه پیام است، نمایانگر همین وابستگی ادراک معنایی آدمی است به ابزار ارتباطی او، و در خود نشان می‌دهد که آگاهی انسانی همواره و در هر کهکشان وابسته به ابزارهایش بوده است، ولی هرگز ممکن نبود که به اندازه‌ی امروز این نکته آشکار و صریح دانسته شود. مک لوهان در کتاب Counter-Blast می‌گوید که جنبه‌ی پیشروی اندیشه این است که رسانه‌های کامل بعدی را در رسانه‌های ناکامل موجود پیش‌بینی کند. دیکنس در روزنامه‌نگاری و داستان‌های مسلسل چیزی را می‌یافت که دهه‌ها بعد، یعنی پس از پیدایش هنری یکسر تازه، سینما، برای کسانی چون گریفیث و آیزنشتاین آشکار شد. کاری که رابرت براونینگ در مورد حلقه و کتاب انجام داد و مالارمه نیز آن را دنبال کرد، کشف تسلسل روایی بود، کشفی که در واقع سینمایی است. مک لوهان می‌نویسد که رمان آخر جیمز جویس، یعنی *Finnegans Wake* در واقع این حلقه را بست.[17] تمامی رسانه‌های جدید به نظر مک لوهان شکل‌های هنری‌ای هستند

15- M. Mc Luhan, *Understanding Media,* London, 1973.

16- M. Mc Luhan, Q. Fiore, *The Medium is the Message,* London, 1972.

17- M. Mc Luhan, *Counter-Blast,* New York, 1969, pp 48-49.

که همچون شعر قدرت تحمیل پیش‌فرض‌های خود را دارند. رسانه به دنیا اشاره نمی‌کند، بل خود دنیای تازه است.

در دوران گذار که ما در آن زندگی می‌کنیم باز، به شکلی تازه، همین تعارض با گذشته پدید آمده است. اما شکل این تعارض جدید چنان است که ما نمی‌توانیم آسان آماده‌ی پذیرش انقلاب‌های الکترونیک و انفورماتیک شویم، و به تکنولوژی مدرن، رسانه‌های ارتباطی تازه، شکل‌ها و روش‌های بدیع اطلاعاتی، و نوآوری‌های فنی استوار به خودکاری تولید، سامان دهیم. منش انتقالی دوران‌مان اجازه نداده تا مناسبات اجتماعی تازه‌ای را به گونه‌ای کامل و بخردانه بسازیم. و حتی میان بخش آموزش و کاربردهای فنیِ ارتباطی ـ اطلاعاتی جدید تعارض ایجاد شده است. اما با وجود این به هیچ‌وجه نباید مک لوهان را پژوهشگری ناامید و بدبین دانست. او نشان داد که این ناتوانی‌ها به هیچ‌رو مطلق نیست، و به هررو منش ویژه‌ی روزگار انتقال است. او به امکان حل دشواری‌ها امید داشت. خود او در کتاب *شناخت رسانه* گفته است: «هدف آموزشی امروز، باید رهایی از تاثیرهای افراطی تکنولوژی بر زندگی آفریننده‌ی انسان باشد».

مک لوهان به نیروی توسعه‌ی تکنولوژی در ساحت گسترش توان‌های انسانی باور دارد. جمله‌ی مشهور او که «رسانه، تداوم جسم و توانایی‌های ماست» بیانگر این باور است. ابزار ادامه‌ی نیروهای جسمانی ماست. یکی از نخستین ابزار اختراعی انسان، چرخی گردنده است که سریع‌تر و ساده‌تر از پای آدمی فاصله‌ها را می‌پیمود. این مثالی است که موقعیت امروزی نسبت ما با ابزار را روشن می‌کند. چکش امتداد یا تداوم دست است، دوچرخه تداوم پاست، و کامپیوتر تداوم مغز آدمی. در دوران مکانیکی ما جسم خود را در سطح زمین گسترش می‌دادیم، اکنون، یک سده پس از انقلاب الکترونیک ما نظام عصبی خود را به گونه‌ای فضایی گسترش می‌دهیم. دستاوردهای تکنولوژی الکتریکی «نظام عصبی ما را گسترش داده‌اند» و ما رویکردی تازه به محیط زیست خود، یعنی سیاره‌ی زمین یافته‌ایم. از راه تکنولوژی جدید ارتباطی درک تازه‌ای از فضا و مکان به دست آورده‌ایم. محیط راستین زیست ما تمامی سیاره‌ی زمین شده، و ما به یاری رسانه‌های ارتباطی جدید به همان سهولت از این محیط باخبر می‌شویم که یک روستایی از مسائل و مشکلات روستایش خبر می‌یابد. پس ما در یک «دهکده‌ی جهانی» زندگی می‌کنیم، و مسائل دورترین نقطه‌ی کره‌ی زمین مساله‌ی ما شده است. اکنون، حدود دو دهه پس از مرگ مک لوهان می‌بینیم که به راستی مسائلی چون بیماری ایدز، لایه‌ی اوزون، و مسائل زیست‌محیطی «بحران‌های سیاره‌ای» هستند، و ما به یاری ماهواره‌های

اطلاعاتی از تازه‌ترین رویدادهای جهان خبردار می‌شویم، و از همان برنامه‌های تفریحی، و آموزشی استفاده می‌کنیم که در هنگ‌کنگ و کالیفرنیا و آفریقای جنوبی پخش می‌شوند، و امکان می‌یابیم تا خود را یکی از اعضاء قبیله‌ای جهانی حس کنیم. شاید بتوان گفت که دهکده‌ی جهانی، در جهان پساصنعتی ما، همان «گستره‌ی همگانی» است که هانا آرنت و یورگن هابرماس، هر یک به دلیلی مرگ آن را اعلام کرده‌اند.

مشخصه اصلی این طلیعه‌ی روزگار نو، ادراک بهم‌پیوسته‌ی ماست، که به جای درک از هم گسیخته‌ی دوران گوتنبرگ پدید آمده است. آن زمان فهم پاره‌پاره‌ای از واقعیت، تصوری نادرست از تمامیت می‌آفریند، اما امروز است که زیست مکان ما تبدیل به یک کل یک پارچه شده است. این سان ابزار یا رسانه‌های ما، محتوای اصلی ادراک ما را، توان فهم معنایی ما را، و در یک کلام پیام اصلی را تعیین کرده‌اند. از این روست که مک لوهان می‌گفت رسانه پیام است. البته از یاد نبریم که هنوز بنیان ادبی، نوشتاری و چاپیِ دانایی ما، ما را آماده‌ی رویارویی با زبانِ تکنولوژی الکتریکی ــ مغناطیسی نکرده است. اما اصل این است که تجربه، آفرینندگی و مهمتر از همه نیروهای بالقوه‌ی ما دگرگون شده‌اند. اینجا نکته‌ی مهمی که در مرکز بحث مک لوهان قرار می‌گیرد «اطلاعات» است. اساساً یکی از مشخصه‌های دوران ما اعتبار اطلاعات است. مک‌لوهان نشان می‌دهد که اطلاعات به طور کامل در خدمت کارآیی قرار گرفته است. ما را از چیزی باخبر می‌کنند که قطعاً به کار بیاید. در حالی که تکنولوژیِ مکانیکی تفاوت‌ها را می‌پذیرفت، تکنولوژیِ الکتریکی همه را یکسان می‌خواهد و به سوی سادگی پیش می‌رود. زبان تقلیل‌گرا می‌شود. در سطح، گستره‌ی آموزش و اطلاع‌یابی وسیع می‌شود، ولی در ژرفا اطلاعات محدود می‌گردد. همگان مختصری از همه چیز باخبر می‌شوند، برخلاف اِصل روشنفکری کهکشان گوتنبرگ که معدودی، به گونه‌ای ژرف از چیزهایی باخبر می‌شدند.

کتاب‌شناسی درس بیست و دوم

۱. درباره‌ی تماس با اثر

مجموعه مقاله‌های زیر به فهم شیوه‌های تماس با اثر هنری و به طور کلی با متن، و نیز به شناخت دگرگونی‌های معنایی به دلیل تفاوت در شکل تماس، یاری بسیار می‌دهد:

K. Woodward ed, *The Mythes of Information: Technology and Postindustrial Culture,* London, 1980.

در کتاب بالا، پیشگفتار، و مقاله‌های ژان پیر دوپو، اسکارنگت، و بودریار در موضوع مورد بحث ما بیشتر کارآیند.

درباره‌ی مبحث هنر توده‌ای، و تاثیر پیشرفت تکنولوژی بر آن، و دگرگونی‌های آن که به دلیل تغییر در شکل‌های تماس با اثر پیش آمده، به کتاب‌های زیر نگاه کنید:

L. Lowenthal, *Literature, Popular Culture and Society,* New York, 1961.

T. Modleski ed, *Studies in Mass Culture,* Indiana UP, 1986.

بخش نخست کتاب بالا در مورد نقادی به فرهنگ توده‌ای است، و از مقاله‌ای درباره‌ی نقد آدورنو، و گفتگویی با ریموند ویلیامز شکل گرفته. مقاله‌های بخش‌های بعدی در مورد پژوهش‌هایی درباره‌ی کارکرد تلویزیون، و موقعیت زنان در فرهنگ توده‌ای است. در این مورد آخر به ویژه مقاله‌ی جودیت ویلیامسن به نام «زن جزیره‌ای است»، مهم است. کتاب دوم مورد خاص ادبیات همه‌پسند، و دگرگونی‌های آن به دلیل پیشرفت‌های تکنولوژیک را پیش می‌کشد:

C. Powling ed, *Popular Fiction and Social Change,* New York, 1984.

در کتاب بالا دو مقاله‌ای نوشته‌ی بریجت فالر و روزالیند برانت که درباره‌ی جایگاه زن در ادبیات همه‌پسند است، خواندنی‌اند.

کتاب‌های زیر در مورد دگرگونی‌های در تبلیغات، داستان‌های علمی ـ خیالی،

داستان‌های ترسیمی، داستان‌های عکاسی شده، رمان‌های پلیسی و جاسوسی که بر اثر دگرگونی‌های در شکل تماس ایجاد می‌شوند، بسیار مفیدند:

A. P. Foulkes, *Literature and Propaganda*, London, 1983.

P. Parrinder, *Scirnce Fiction*, London, 1980.

D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, Yale UP, 1979.

A. B. Carvais, *La bande dessinée,* Paris, 1985.

M. Pierre, *La bande dessinée,* Paris, 1979.

S. Saint-Michel, *Le roman photo,* Paris, 1979.

Boileau-Narcejac, *Le roman policier,* Paris, 1975 (1982).

G. Veraldi, *Le roman d'espionage,* Paris, 1983.

۲. درباره‌ی ارتباط

کتاب‌های زیر در شناخت نظریه‌ی ارتباط مفیدند:

م. محسنیان راد، *ارتباط‌شناسی*، تهران، ۱۳۶۹.

P. Watzlawick, J. Helmick Beavin, D. D. Jackson, *Pragmatics of Human communication,* New York, 1967 (1989).

H. D. Duncan, *Communication and Social Order,* Oxford UP, 1962.

W. Schramm ed, *Mass Communication,* University of Illinois Press, 1960.

کتاب زیر نقدی است به نظریه‌های ارتباط:

L. Sfez, *Critique de la communication,* Paris, 1988 (1992).

دو کتاب زیر در مورد کلی نسبت فکر فلسفی با تکنولوژی کارآیند:

J.-M. Auzias, *La philosophie et les techniques,* Paris, 1971.

J.-Y. Goffi, *La philosophie de la techniques,* Paris, 1988.

باز در مورد نسبت دگرگونی‌های فنی و اندیشه‌ی فلسفی، و به طور کلی در مورد مناسبت تکنولوژی و ارتباط نگاه کنید به دو کتاب مهم هابرماس:

J. Habermas, *La technique er la science comme "idéologie",* tra J.-R. Ladmiral, Paris, 1973 (1990).

J. Habermas, *L'espace public,* tra. M. B. de Launy, Paris, 1978 (1988).

در مورد خاص ارتباط نوشتاری آثار دریدا بحث تازه‌ای را گشوده‌اند، که برای آن‌ها نگاه

کنید به کتاب‌شناسی درس بیست و چهارم. کتابی ابتدایی و ساده که از دیدگاهی دیگر نوشته شده، در این مورد وجود دارد:

R. Escarpit, *L'ecrit et la communication*, Paris, 1984.

کتاب زیر هم منبع تاریخی مهمی به زبان فارسی است:

آ. گاور، *تاریخ خط*، برگردان ع. مخبر، ک. صفوی، تهران، ۱۳۶۷.

۳. آثار مک لوهان، و درباره‌ی او

کتاب‌های زیر از مارشال مک لوهان نمایانگر دیدگاه کلی او درباره‌ی ارتباط‌اند:

M. Mc Luhan, *The Mechanical Bride, Folklore of Industrial Man*, New York, 1951 (1990).

M. Mc Luhan, *Understanding Media*, New York, 1964, London, 1973.

M. Mc Luhan, *The Gutenberg Galaxy, The Making of Typographic Man*, Toronto UP, 1962, New York, 1990.

M. Mc Luhan, Q. Fiore, *The Medium is the Message*, London, 1972.

M. Mc Luhan, *Counter-Blast*, New York, 1969.

M. Mc Luhan, *Cliché and Archetype*, New York, 1970.

کتاب‌هایی درباره‌ی مک لوهان:

G. E. Steal ed, *Mc Luhan, Hot and Cool*, New York, 1967.

J. Miller, *Mc Luhan*, London, 1971.

ا. رشیدپور، *آئینه‌های جیبی آقای مک لوهان*، تهران، ۱۳۵۲.

۴. درباره‌ی رسانه‌ها

کتاب‌های هارولد ادام اینیس که تاثیری قاطع بر تکامل اندیشه‌ی مک لوهان داشت هنوز هم از مهمترین نوشته‌هایند در مورد نقش اجتماعی رسانه‌ها:

H, A. Lnnis, *Empire and Communication*, Oxford, 1952.

H, A. Lnnis, *Bias of Communication*, Toronto, 1951 (1964).

کتاب‌ها و مقاله‌ی زیر هم در این مورد کارآیند:

D. Mc Quaile ed, *Sociology of Mass Communication*, London, 1972.

J. T. Klappert, *The effects of Mass Communication*, New York, 1960.

H. M. Enzenberger, "Constituents of a theory of the media", in *New Left Review,* 64, November-December 1970, pp 13-36.

در مورد خاص هر یک از رسانه‌های ارتباط همگانی می‌توان کتاب‌های بسیار یافت. چند نمونه‌ی زیر کتاب‌هایی هستند که به جنبه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی رسانه‌ها نیز دقت کرده‌اند:

P. Besenval, *La Télévision,* Paris, 1978.

R. Allen ed, Channels of Discourse: *Television and Contemporary Criticism,* London, 1987.

P. D'Agostino ed, *Transmission,* New York, 1985.

Y. Lavoinne, *La Radio,* Paris, 1980.

D. Bordwell and K. Thompson, *Film Art: An Introduction,* New York, 1979 (1993).

B. Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis,* London, 1983.

J. Monaco, *How to Read A Film,* New York, 1977.

R. Stephenson, *The Animated Film,* London, 1967 (1973).

A. Bergala, *Initiation à la sémiologie du récit en images,* Paris, nd.

S. Cubitt, *Timeshift, On Video Culture,* London, 1991.

درس بیست و سوم

۱. وانمایی معنا از نظر بودریار

در درس پیش از اهمیت تماس با اثر هنری در جریان ارتباط زیبایی‌شناسانه یاد کردم، و درس را با تاکید مارشال مک لوهان بر توان و عملکرد معناسازی رسانه‌ها به پایان رساندم. اینجا از زاویه‌ی تازه‌ای به نسبتِ معنا و رسانه می‌پردازم، و خواهیم دید که نگرشی انتقادی از کارکرد رسانه‌های جدید سر بر آورده که در آثار ژان بودریار بیان شده، و سرانجام در گستره‌ی نقادی پسامدرن جای گرفته است.

نخست، از پرسش شکاکانه‌ی بودریار آغاز کنیم: آیا می‌توان گفت که اطلاعات همان ارتباط است؟ برای روشن شدن بیشتر این پرسش مثالی می‌آورم که او خود در رساله‌ای با عنوان ***جنگ خلیج اتفاق نیفتاده است*** پیش کشیده.[1] این مثال نیز استفهامی است: آیا می‌شود گفت که اخبار و اطلاعات نظارت‌شده‌ای که در ایام جنگ خلیج‌فارس، از رسانه‌های ارتباطی همگانی غرب ارائه شد، راست بود، و به راستی با انبوه مخاطبان ارتباط درستی ایجاد کرد؟ آیا حقیقتِ رخدادها، به وسیله‌ی ابزارهای اصلی ارتباطیِ فرهنگ امروز به طور کامل بیان شد تا «افکار عمومی» از آنچه می‌گذشت باخبر شود و مسوولیت رخدادها را بپذیرد؟ وضعیت استثنایی، یا وضعیت جنگی‌ای که به استناد آن بسیاری از حقایق پنهان شد، به چه معنا بود؟ تشخیص این حالت خاص و استثنایی با چه کسانی بود؟ بگذریم که زندگی انسان در روزگار مدرن، همواره بحرانی و به این اعتبار استثنایی بوده، و کسی نمی‌تواند از وضعیتی طبیعی یاد کند. ژان بودریار خوش‌بینی نظریه‌پردازانی چون مک لوهان را که می‌گویند با پیشرفت رسانه‌ها حجم بیشتری از اطلاعات دقیق در دسترس مردمان قرار می‌گیرد، ردکرد و کوشید تا از شماری از احکام

1- J. Baudrillard, *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu,* Paris, 1991.

که به گمانش درست می‌آمد، نتایج نادرست را بزداید. بودریار اعلام کرد که در دنیای ما، هر چه رسانه‌های ارتباطی بیشتر پیشرفت کرده، و حجم اطلاعات بیشتر شده، معنای کمتری به دست آمده است.

بودریار در طول زندگی فکری خود از مرحله‌های متنوعی گذشت، و گاه مسائلی را پیش کشید که به طور کامل با گفته‌های پیشین او همخوانی نداشت، اما می‌توان گفت که در مورد ناتوانی ادراک معنایی ناشی از کارکرد رسانه‌ها همواره نظری ثابت ارائه کرده است. او در تمام کارهایش به یاری استعاره‌هایی از زبان علمی، و سخن انفورماتیک و سیبرنتیک، از دروغ‌گویی و خشونت نابخردانه‌ی رسانه‌های همگانی انتقاد کرد، و نوشت که این رسانه‌ها توده‌ها را با مجموعه‌هایی از نشانه‌ها بمباران می‌کنند و آنان نیز با رضایت کامل این کنش و نتیجه‌ی منطقی‌اش یعنی از میان رفتن توان ذهنی و انرژی آفریننده‌ی خود را می‌پذیرند. به نظر بودریار هر چند امروز آسان‌تر می‌توان دانست که رسانه‌ها ابزار حقیقت نیستند، اما نکته اینجاست که بتوانیم آن‌ها را دور از یکسونگری رایج میان پژوهشگران علوم انسانی مورد توجه قرار دهیم. در واقع، باید گفت که رویارویی یا واکنش خود بودریار در نخستین بررسی‌هایش از کارکردهای رسانه‌ها، به ویژه شیوه‌ی برخوردش با اندیشه‌ها و نوشته‌های مک لوهان، بیش از حد منفی و یکسونگر بود. او در مقاله‌ای که به سال ۱۹۶۷ نوشت، و در آن تاثیر سخن مارکسیستی تا حدودی آشکار است، نوشت که این حکم مشهور مک لوهان که «رسانه پیام است» فرمول از خودبیگانگی در جامعه‌ی تکنیکی است.[۲] به نظر بودریار، مک لوهان بی‌توجه به کارکردهای منفی رسانه‌ها، به گونه‌ای شیفته‌وار از آن‌ها ستایش کرده است. بودریار به نقادی خود این نکته را هم افزود که البته در روزگار ما رسانه پیام شده است، اما این به هیچ رو نکته‌ی مثبتی نیست. بودریار در پی بررسی‌هایی که به انتشار کتاب ***مبادله‌ی نمادین و مرگ*** منجر شد با رواداری و میانه‌روی بیشتر به این مساله توجه کرد، و کوشید تا جنبه‌های گوناگون بحث مک لوهان را از نظر دور ندارد.[۳] تا آنجا که حتی می‌توان گفت به یک معنا حکم مک لوهان بنیان کار بودریار شد، و به یاری آن به نقادی خود از رسانه‌ها شکل داد. البته پیش‌تر نیز او در فصلی از کتاب دیگرش ***در دفاع از نقادی اقتصاد سیاسی نشانه***، بحث را تا حدودی مطرح کرده بود، اما کار مهم او از ***مبادله‌ی نمادین و مرگ*** آغاز

2- J. Baudrillard, 'Sur *Understanding Media*, in *L'homme et la société*, 5, 1967.

3- J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, 1989, pp 75-128.

می‌شود... دقت کنید که عنوان فصل مورد نظر ما در کتاب در دفاع از نقادی اقتصاد سیاسی نشانه‌ها خود بسیار روشنگر است: «رکوییم [آوای عزا] برای رسانه»، که در واقع بحث از اعلام مرگ مفاهیم سنتی از کارکرد رسانه‌هاست.[۴]

به گمان بودریار رسانه‌های همگانی جدید، پیش از هر چیز، به دلیل شکل خود سازنده‌ی «غیرارتباط» هستند. اگر ارتباط را به معنایی کلی شکلی از مبادله بدانیم، باید بپذیریم که این رسانه‌ها مانع از مبادله یا آنچه بودریار مبادله‌ی نمادین می‌خواند، شده‌اند. به همین دلیل نیز رسانه‌ها در گوهر خود ضدپذیرش مسوولیت هستند، امکان پاسخ‌گویی را از میان می‌برند، و نظام کنترل و قدرت نیز بر همین ناممکن شدن پاسخ استوار می‌شود. در زندگی هرروزه تلویزیون مرکز خانه می‌شود، توجه همه به آن است، اما مدام بیشتر آشکار می‌شود که بحث درباره‌ی برنامه‌هایش بی‌معناست، زیرا این برنامه‌ها اساساً بر پایه‌ی نیاز به بحث ساخته نشده‌اند، و برخلاف نظر مک لوهان (که تلویزیون را رسانه‌ای «سرد» می‌خواند که کمال کار خود را مدیون فعالیت فکری مخاطب است)، این رسانه‌ای نیست که همدلی همگانی مخاطبان را بطلبد. کارکرد تلویزیون صرفاً بیان آن است که دلالت در بنیان خود هرروز بیشتر بی‌معنا می‌شود. مدرنیته بر تولید چیزها، کالاها و محصولات متمرکز بود، اما روزگار پس از مدرنیته متمرکز است بر بی‌معنا شدن رادیکال نشانه‌ها. برای فهم دقیق‌تر دیدگاه بودریار در این مورد باید نقدی را جدی گرفت که در دوره‌ی نخست آثارش از اقتصاد سیاسی پیش کشیده بود. در آن نوشته‌ها او نشان داده بود که محور تحلیل سرمایه‌دارانه از شکل کالایی، در «شکل نشانه‌ای» سامان یافته است. در جامعه‌ی معاصر از تجرید مبادله‌ی مواد مادی تحت قانون برابری کلی، به کارکرد تمامی مبادله‌ها تحت قانون رمزگان رسیده‌ایم. از این رو، نکته‌ی مهمِ اقتصاد سیاسی نشانه‌ها بود. اما، در سرمایه‌داریِ امروز مصرف است که اهمیت کلیدی یافته است. افراد فقط به عنوان مصرف‌کننده مطرح‌اند و بسیج می‌شوند.[۵] سرمایه‌داری «تجرید اجتماعی» را متمرکز بر حد مصرف کرده است، و به همین دلیل اطلاعات و دانش فقط از این زاویه مورد نظرند، و مصرف هم قدرت را تعیین می‌کند و هم گسترش نظارت بر تمامی زمینه‌های فرهنگ و زندگی هرروزه را، و

4- J. Baudrillard, *Pour une critique de l'èconomie politique du signe,* Paris, 1972, pp 200-228.

5- J. Baudrillard, *La sociète de consomation,* Paris, 1974, pp 93-122.

این نظارت به گفته‌ی بودریار حتی بر ناخودآگاه نیز تعمیم یافته است.[۶]

در زندگی امروز از نیروهای تولید، یعنی معیار پیشرفت از نظر مارکس و بسیاری از متفکران دیگر سده‌ی پیش گذشته‌ایم، و حتی از گستره‌ی ارتباط‌ها نیز فراتر رفته‌ایم و به آنچه بودریار با اصطلاحی خاص ـ که در واقع بیان ناسازه‌ای است ـ مشخص کرده، به «نشانه‌های بیرون دلالت» گام نهاده‌ایم. این مورد تازه‌ای در بحث ماست، چگونه نشانه‌ای، یعنی نسبتی میان دال و مدلول، می‌تواند بیرون دلالت فرض شود؟ در پاسخ، بودریار به این حکم خود باز می‌گردد که رسانه‌های ارتباطی امروزی، از راه شکل‌شان دگرگونی مناسبات اجتماعی را ممکن کرده‌اند، و نه از راه محتوای خود. این رسانه‌ها را باید سازنده‌ی توهم دلالت نامید، ابزاری که وانمود می‌کنند به واقعیتی مربوط می‌شوند. قانون وانمود کردن همه جا حاکم است، به عنوان مثال، در تصاویری که تلویزیون‌ها از جنگ‌های منطقه‌ای ارائه می‌کنند، در اخباری که ظاهراً جنبه‌ی مستند آن‌ها از تصاویر برمی‌خیزد، اما فقط در ظاهر امر چیزهایی شبیه واقعیت را به جای واقعیت نشان می‌دهند. این همه آشکار می‌کنند که نشانه‌ها و رمزگان دیگر به واقعیت بیرونی مرتبط نیستند، و به چیزی دلالت نمی‌کنند. آن‌ها فقط چنین وانمود می‌کنند که واقعیتی در میان، و درکار است، و خود را شکل تقلیدی آن نمودار می‌سازند. به همین دلیل باید این فعل وانمودکردن را در مرکز بحث بودریار قرار داد. ما این واژه را در برابر واژه‌ای فرانسوی به کار می‌بریم که در آثار دهه‌ی آخر بودریار جنبه‌ی تعیین‌کننده و مرکزی یافته است، یعنی Simulation. با توجه به نوشته‌های بودریار، باید گفت که برابرهای شبیه‌سازی، تقلید و... به هیچ رو معادل‌های دقیقی برای Simulation نیستند. نکته اینجاست که واژه نشان دهد که چیزهایی وانمود می‌کنند که به واقعیتی ارتباط یافته‌اند، یعنی خود را از یکسو در مقام رسانه، و ابزار ارتباط معرفی نمایند، و از سوی دیگر خود را محتوای ارتباطی این رسانه‌ها بشناسانند. پس آن را «وانمودن» و «وانمایی» می‌خوانیم، و از آنچه هم که وانمود می‌شود، یعنی از simulacre با عنوان «وانموده» یاد می‌کنیم.

بودریار به عنوان ناقد پیکربندی فرهنگی امروز، نشان می‌دهد که نظارت اجتماعی پشت این وانمود کردن حقیقت، یعنی از راه وانموده‌ها، شکل می‌گیرد. به همین دلیل شکل رسانه‌ها که سازنده‌ی وانموده‌هاست، آن‌ها را به نظام قدرت متصل می‌کند. پیشنهاد نظارت دمکراتیک بر رسانه‌ها، یعنی تلاش‌هایی همانند کوشش برتولت برشت

6- Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe,* p 37.

که رادیو و رسانه‌های دیگر را ابزار ارتباط متقابل می‌خواست، به دلیل همین بی‌اهمیت شدن محتوای اطلاعاتی رسانه‌ها و اهمیت شکل آن‌ها، راه به جایی نمی‌برد. امروز در حد بازتولید و تکثیر، از نظام پوشاک (مُد لباس)، تا رسانه‌ها، از تبلیغات کالاهای مصرفی تا نظام اطلاع‌رسانی و کارکرد مجموعه‌های ارتباطی، یعنی در حد گستره‌ی وانموده‌ها و رمزگان بیرون دلالت است که فراشد همه‌گیر سرمایه‌داری بنیان می‌یابد.[7] نمونه‌ای از وانموده‌ها نمایش مُد لباس، آرایش، و چیزی است که بودریار در کتاب ***درباره‌ی اغواگری*** خود آن را «آموزش اغوا» خوانده است.[8] چیزی که امروز Fashion show نام گرفته. اینجا آرایش، افزودن چیزهایی به سیمای واقعی، یعنی به چهره و به جسم است، و سازنده‌ی «موجود دور از دسترس» است. زیبایی پلاستیک تبدیل به کمال می‌شود، و گونه‌ای تجلی می‌یابد. اما این تجلی چیزی دور از دست است که زندگی راستین را کنار می‌زند. نمایش مُد از موارد تازه، از جدید، و از آخرین مُدها خبر می‌دهد، اما «چون ناسازه‌ای بیرون زمان قرار می‌گیرد، یعنی ناهم‌روزگار است»[9]. این رمزگذاری، کمالِ زیبایی را بیش از همیشه دور از دست نگه می‌دارد، خود را به صورت وانموده‌ای درمی‌آورد، و در واقع جنسیت را بی‌طرف می‌کند، بر آن پیروز می‌شود. نگاه مهمتر از حس و جسم می‌شود.

بودریار در کتاب ***مبادله‌ی نمادین و مرگ***، که در حکم آغاز بحث اوست از روزگار پسامدرن، از «نظام وانموده‌ها» یاد می‌کند. او این نظام را به گونه‌ای تاریخی، یا بهتر بگوییم تبارشناسانه، طرح می‌کند، و در این راه از روش میشل فوکو در ***واژگان و چیزها*** پیروی می‌کند، یعنی از صورت‌بندی‌های دانایی و گسست‌های شناخت‌شناسانه می‌آغازد. البته بودریار چند سال بعد از پیروی روش فوکو سرباز می‌زند، و در رساله‌ی ***فوکو را فراموش کنید*** می‌نویسد که دیدگاه اصلی فیلسوف به کار بررسی آنچه هدف او بوده، یعنی سازمان‌یابی قدرت در جامعه‌ی مدرن نمی‌آید، و او همواره خود را محصور و محدود در نظام سخن می‌کرد.[10] هدف بودریار در بحث از «نظام وانموده‌ها» نمایان کردن شیوه‌ی تسلط وانموده‌ها بر جامعه‌ی معاصر است، و اینکه چگونه نظام تازه‌ای ساخته شده است.[11] او می‌گوید که مدرنیته از پایگان نشانه‌های ثابت و تثبیت‌شده‌ی

7- J. Baudrillard, *Simulacres et simulation,* Paris, 1991.

8- J. Baudrillard, *De la séduction,* Paris, 1992, pp 18-19.

9- Baudrillard, *L'èchange symbolique et la mort,* pp 129-152.

10- J. Baudrillard, *Oublier Foucault,* Paris, 1977.

11- Baudrillard, *L'èchange symbolique et la mort,* pp 75-128.

فئودالی گسست، و این در حکم جدایی آن از پایگان موقعیت‌های اجتماعی بود. در روزگار پیش از مدرنیته نظام ثابت و خلل‌ناپذیر پایگان نشانه‌های طبقاتی، مقام و موقعیت‌های اجتماعی راه گریزی از برابر نشانه‌های قطعی، اجباری و ثابت نمی‌گذاشت. از نظام تولید تا آداب پوشاک، و قاعده‌های هنری شمایل کشیدن، می‌شد این قطعیت نظام نشانه‌های فئودالی را دید. مدرنیته جهان نشانه‌های گزینشی، قراردادی، و دلخواه را پدید آورد که بر جنبه‌های گزینشی و مصنوعی نشانه‌ها تاکید دارد. در این نظام تازه، اساس وانمایی شکل گرفت. از هنر تا پوشاک و سیاست نشانه‌های طبیعی بی‌اعتبار شدند، و ساختن نشانه‌های نو تبدیل به اصل اساسی شد. ارزش‌های ثابت و قاعده‌های مقدس کنار زده شد، و نشانه‌ها به معنای دقیق واژه اختیاری شدند. اصل تقلید از مورد طبیعی جای اصل نشانه‌های قطعی و ثابت را گرفت. مورد مصنوعی امر طبیعی خوانده شد. حقوق «طبیعی» در سیاست پدید آمد، و پرسپکتیو «طبیعی» یا سه ساحتی در نقاشی. اعتبار هر چیز مصنوعی، طبیعی خواندن آن شد. «قانون طبیعی ارزش» در این سرآغاز مدرنیته، همخوان با این خواست بورژوازی که باید دنیا بنا به تصویرش شکل یابد، مستقر شد. وانموده‌ها، ناگزیر شدند تا قوانین و حقوق طبیعی را نمایش دهند. هدف نهایی ایجاد نظام یا سیستمی از عناصر قدرت و نظم شد.

نظام وانموده‌های تازه‌ای در دوران انقلاب صنعتی پدید آمد. وقتی رشته‌های تولید صنعتی «وانمودن» را به معنایی تازه پیش کشید، تولید مکانیکی شد، و ابژه‌های همسان به میزان وسیع پدید آمدند. زمانی که خودکاری، دقت، و همانندی اصول مهم شدند، نظام وانموده‌های تازه‌ای ایجاد شد. در هنر این دوران اقتدار ماشین مطرح شد، و در نمایش‌های فرانسوی پیش از انقلاب فرانسه ابزار مکانیکی (که آن‌ها را روبوت می‌خواندند) به کار رفت. ماشین، انسان را پیوست خود معرفی کرد. با پیدایی هنرهایی چون سینما، و عکاسی قاعده‌ی تولید همسان به قاعده‌ی تولید هنری تعمیم یافت. و این نکته در مقاله‌ی مشهور والتر بنیامین «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن»، که چند بار از آن بحث کرده‌ایم، از نظر دور نماند. بودریار به تاکید از نقش بنیامین در شناساندن قاعده‌های نظام تازه‌ی وانمایی یاد می‌کند.[12] در این نظام کاملِ وانموده‌ها که در مدرنیته زاده شد، دیگر نوستالژیِ مورد طبیعی نقش مهمی نداشت. برعکس طبیعت ابژه‌ای شد که می‌توان بر آن سلطه یافت. بازتولید اصل اجتماعی مهم و مسلط شد، و هم‌ارز با

12- *ibid*, p 86.

قوانین بازار شکل گرفت. اکنون «قانون تجاری ارزش» حاکم شده بود، یعنی برابری صوری نقش گرفته بود.

سومین نظام وانموده‌های مدرنیته همین است که ما در آن زندگی می‌کنیم. اینجا دیگر ارجاع به اصل (طبیعت) که در نظام نخست مهم بود، و نیز نظام تولید همانندی‌ها و مکانیسم تکثیرها ارزشی ندارند. این دوران، در واقع روزگار سالاری خودِ وانموده‌هاست، و این چیزی نیست جز نتیجه‌ی فراشد تاریخی و طولانی زندگی وانموده‌ها. اکنون «قانون ساختاری ارزش» مطرح است. الگوها (مدل‌ها)، ساخته‌ها، موارد مصنوع دست بشر، هم از اصل و هم از بازتولید خودِ اثر فراتر رفته‌اند. قانون متافیزیکی این روزگار اصل رقمی یا دیجیتال است. در تائید حکم بودریار می‌توان گفت که همانطور که زبان ما از قاعده‌هایی یا مدل‌هایی شکل گرفته که ساختار زبانی را تعیین می‌کنند، و سلول‌های ما دارای رمزگان ژنتیک هستند که ساختار تجربه‌ها و رفتارهای ما را تعیین می‌کنند، جامعه نیز مدل‌ها و رمزگانی دارد که به فضا و محیط زیست انسانی ما شکل می‌دهند، از معماری و شهرسازی تا پوشاک، از زندگی آموزشی در حد نهادها تا جنسیت، سیاست و... این سان زندگی هرروزه به قاعده‌های گزینش دو بدیل رویارو تبدیل می‌شود: قاعده‌های دیجیتال. تا آنجا که می‌شود گفت پیروزی سیبرنتیک پیروزی تقابل‌های دوتایی است.

سرمایه‌داری، از قلمرو شبیه‌سازی صنعتی گذشت و به «متافیزیک رمزگان» رسید، که همان وانمودن باشد.[۱۳] در انقلاب صنعتی چیزها به صورت مجموعه‌ای، و در کلیتی اجتماعی تولید می‌شدند. هر ابژه به پیدایی مورد مشابه خود منجر می‌شد. اما امروز از متافیزیک هستی و ظهور و نیز از متافیزیک انرژی و یقین، به متافیزیک و رمزگان سازنده‌ی پندار همانندی رسیده‌ایم. این «نظام نوسرمایه‌داری»، سیبرنتیک است، و قاعده‌ی اصلی‌اش پیش رفتن بر اساس الگوست. الگویش هم قانون رقمی (digital) است. پس مکالمه به پرسش‌های کوتاه و پاسخ‌های کوتاه، به آری و نه، تبدیل می‌شود. هر چیز زمانی پرسیده می‌شود که پاسخی قطعی در پی بیاید، و جای تاویل و تفسیر باقی نماند. چون تاویل از قانون رقمی به دست نمی‌آید، بل به قانون قیاسی وابسته است. این‌سان رسانه بر پیام و معنا حکومت می‌کند. در نظام وانمودگی ارزش مصرف و ارزش مبادله نقش دلالت‌گری خود را از دست داده‌اند. پس به نظر بودریار تمامی ضوابط

13- *ibid*, pp 89-96.

انسانی بزرگِ ارزش، تمامی ارزش‌های تمدنی اخلاقی، داوری‌های زیبایی‌شناسانه، پراتیک در نظام موجود انگاره‌ها و نشانه‌های ما، از میان رفته‌اند. دیگر چیزی قابل تدقیق باقی نمانده است. این منش خصلت‌نمای سلطه‌ی رمزگان است که همه جا استوار است به بی‌طرفی و بی‌تفاوتی. بودریار با لحنی که یادآور لحن مارکس است (جدا از آن همه انتقادها، و این که مارکس را بیانگر دوره‌ی پیشین نظام وانموده‌ها می‌شناخت) می‌گوید: «این است آن آشوب تعمیم‌یافته‌ی سرمایه». این‌سان کار غیرمولد می‌شود. همه جا نیروی نظارت‌کننده شکل می‌گیرد. اطلاعات گزینشی می‌شود. به گفته‌ی بودریار «همه، همواره و هر جا، باید بسیج شده باشند».[۱۴]

۲. معنا و بی‌معنایی در بحث بودریار

«اهرام مفاهیم اغلب بر بنیاد گورهای خالی است که سر به هوا کشیده‌اند»
سیلور لوترنژه

در کتاب ***مبادله‌ی نمادین و مرگ*** می‌خوانیم: «پایان کار، پایان تولید، پایان اقتصاد سیاسی، پایان دیالکتیک دال / مدلول که امکان انباشت دانش و معنا را فراهم می‌آورد و هم‌نشینی خطی سخن ارتباطی را. پایان همزمان دیالکتیک ارزش مبادله و ارزش مصرف، یگانه چیزی که امکان انباشت و تولید اجتماعی را می‌داد. پایان ساحت خطی سخن، پایان ساحت خطی کالا. پایان دوران کلاسیک نشانه. پایان دوران تولید».[15] در جامعه‌ی مصرفی‌ای که در آن توده‌ها، اکثریت خاموش، به گونه‌ای منفعل و پذیرا کالاها را، و برنامه‌های تلویزیون، ورزش، سیاست و اخبار را مصرف می‌کنند، و از خود واکنشی نشان نمی‌دهند، از مفاهیم سنتی پیکار طبقات خبری نخواهد بود. در رسانه‌های همگانی این جامعه اخبار نه به معنای اطلاع یافتن، بل در حکم بازتولید است، گونه‌ای بازی با نشانه‌هاست تا دلالت نداشته باشند، و بی‌ارتباطی با واقعیت پایه‌ی اقتدار قرار گیرد. اینجا اطلاعات درست همچون نقشه‌ای از امپراتوری است که در داستان مشهور بورخس از آن یاد شده، و تمثیل آغازین کتاب ***وانمودن و وانموده‌ی*** بودریار است، نقشه‌ای

۱۴- در این مورد نگاه کنید به متن گفتگوی بودریار با گی بلاوانس (۱۹۸۳):
J. Baudrillard, *Baudrillard Live, Selected Interviews,* ed. M. Gane, London, 1993, pp 50-66.

15- Baudrillard, *L'èchange symbolique er la mort,* p 20.

که باید درست به اندازه‌ی خود امپراتوری می‌بود و با زوال آن از هم دریده می‌شد. نقشه‌ای که به جای امپراتوری وانمود می‌شد. وانمود کردن واقعیت در حکم نظام کنترل تازه‌ای است. امروز دیگر نیازی به ابراز عقیده نیست. توده‌ها وجود دارند، اما به گفته‌ی مشهور بودریار در مقاله‌ی «در سایه‌ی اکثریت خاموش» دیگر قابل بیان شدن و قابل معرفی شدن نیستند.[۱۶] چون توده‌ها دیگر در نظام بیانگری و دلالت نمی‌گنجند، به صورت مرجع نیز وجود ندارند. به بیان دیگر امر اجتماعی مرده است. اینجا بنا به همان قاعده‌ی «رقمی»، رفراندوم شکل منطقی ابراز وجود توده‌هاست، چون فقط باید بگویند آری یا نه، دیگر بحث بی‌ثمر است. کسی هم به مباحث پیش از رفراندوم توجهی ندارد، راستش کسی هم نتایج رفراندم را جدی نمی‌گیرد. خیلی ساده، ادعاهای سیاست نو جدی گرفته نمی‌شود.

ما در دورانی تازه زندگی می‌کنیم که در آن تکنولوژی‌های رسانه‌ای، سیبرنتیکی، کامپیوتری، اطلاعاتی، و صنعت‌های دانش و تفریح، جایگزین تولید صنعتی شده‌اند، و اقتصاد سیاسی چون سازمان‌دهنده‌ی جامعه کار نمی‌کند و عمرش به پایان رسیده است. وانمودن به این معناست که نشانه‌ها دیگر فقط میان خود مبادله می‌شوند و عمل می‌کنند، و ارتباطی به واقعیت ندارند. این بی‌ارتباطی به واقعیت «شرط» نشانه‌هاست برای مبادله‌ی درونی میان خودشان. پس بیان رسانه‌ها از راه مبادله‌ی درونی شکل می‌گیرد، و نه از راه ارجاع به جهان خارج. یک مسابقه‌ی تنیس که از تلویزیون می‌بینیم، دیگر ارتباطی با مسابقه‌ای واقعی در دنیا ندارد، این‌ها از یک بازی واحد خبر نمی‌دهند. مورد واقعی، فاقد کارگردانی است، اما وانموده یا مورد نمایشی از راه تصاویر، یعنی از راه وانمودن رخدادها، شکل گرفته است. کلوزآپ‌هایی از چهره‌ی بازیگران که در واقعیت قابل دیدن نیستند، بازگشت به گذشته‌ی بازی، ترفندهایی برای توجیه این توقف زمانی، نماهای بسیار دور از ورزشگاه که تصوری فرازمانی و فرامکانی از رخداد می‌سازند، همه شگردهایی در راه وانمایی هستند. امروز برای ادراک آنچه به واقع از پیش چشمان ما می‌گذرد نیازمند تصاویر تلویزیونی شده‌ایم، چرا که تلویزیون قاعده‌های تمرکز حسی تازه‌ای ساخته است که فقط از راه وانمودن واقعیت ممکن می‌شود. این‌سان یک بازی تنیس که در تلویزیون می‌بینیم پیش از هر چیز یک رخداد تلویزیونی است، همانطور که به گفته‌ی بودریار «اردوگاه‌ها و جنگ‌ها تبدیل به

16- J. Baudrillard, *A L'ombre des majorites silencieus,* Paris, 1978, p 25.

رخدادهای تلویزیونی شده‌اند».[۱۷]

تلویزیون دستگاه وانمودکننده‌ای است که مورد اصلی تقلید را بی‌اهمیت می‌کند. در نتیجه «فوق واقعیت» یا Hyperreality می‌سازد. روزی روزگاری، رسانه آینه‌ای فرض می‌شد که واقعیت را بازتاب می‌کند، و باز می‌نمایاند. امروز رسانه «خود واقعیتی را از راه وانمودن می‌سازد» که حتی مهمتر از خود واقعیت است. در واقع جهانی از راه وانمودن ساخته می‌شود که باید «فوق جهان» خوانده شود. دنیایی که «غیرواقعی» نیست، بل «بیش از واقعیت» است. همانطور که «دیزنی لند» واقعیت نیست، غیرواقعیت هم نیست، بل واقعیت جامعه‌ی ایالات متحد را وانمود می‌کند، نه فقط شهرها و تصاویر کلیشه‌ای تاریخ آن را، بل ذهنیت آن را، و به همین دلیل فوق واقعیت است.[۱۸] در این سرزمین خیالی، رویایی و آرمانی واقعیت کار می‌کند، ولی از راه وانمود کردنش. وانموده‌های دنیای معماری و فضایی شهرها در آن هست، وانمودن رخدادهای تاریخی در آن هست، قطارهای آمریکایی سده‌ی پیش، سرزمین سرخ‌پوستان، کشتی مارک توآین و وانموده‌ی می‌سی‌سی‌پی، و زندان‌ها و هزارتوها همه چون وانموده‌هایی وجود دارند. این سرزمین خیالی ساخته شده تا ما باور کنیم که بیرون از آن زندگی واقعیت دارد، اما راستش واقعیت زندگی شهری آمریکایی است که به این وانموده شبیه شده، و استوار شده به نظام وانمودن. زندگی هرروزه بنا به همین منطق بازگشت وانمودن، مدام بیشتر به «فوق واقعیت» همانند می‌شود. آن را بازتولید می‌کند. امروز این واقعیت زندگی هرروزه است که در تمامیت خود ـ تمامیت سیاسی، اجتماعی، تاریخی و اقتصادی خود ـ شکل‌دهنده‌ی ساحت وانموداری فوق واقعیت است.

رسانه پیام است. این هم به معنای مرگ پیام است و هم به معنای مرگ رسانه. چون دیگر ارتباطی با مورد راستین ندارد، دیگر رساننده نیست، media نیست. در واقع رسانه فقط پیام نیست، بل دگرگون‌کننده‌ی پیام است. با نظارت بر رسانه می‌توان معنا را دگرگون کرد و تحت نظارت خود درآورد، چون رسانه‌های همگانی جدید در شکل خود امکان این دگرگونی را فراهم می‌آورند. با گسترش رسانه‌های انفورماتیک ـ الکترونیک «فوق واقعیت» تازه‌ای پدید آمده که دیگر میانه رسانه و واقعیت، موقعیت یکه و مبهمی پدید آورده است. یعنی فاصله‌ی راست و دروغ، واقعیت و خیال را از میان برده است. با

17- J. Baudrillard, *De la séduction,* Paris, 1992, pp 219-221.

18- Baudrillard, *Simulacres et simulation,* pp 24-28.

وانمودن، واقعیتی بی‌ریشه در واقعیت فراهم می‌آید. یعنی شکل تازه‌تری از فوق واقعیت شکل می‌گیرد که در آن نشانه‌ی واقعیت به جای خود واقعیت می‌نشیند. تلویزیون این موقعیت را خوب نشان می‌دهد: زندگی و تلویزیون یکی شده‌اند، چنان درهم تنیده‌اند که دیگر واژگونی پیش می‌آید. بودریار می‌گوید تلویزیون تو را نگاه می‌کند و نه تو آن را. تمایز میان رسانه‌های گرم و سرد چنان که مک لوهان پیش کشیده بود، دگرگون می‌شود. اساساً مفهوم تازه‌ای از تمایز، مفاهیم دیگری از سرد و گرم می‌سازد. بودریار در کتاب ***درباره‌ی اغواگری*** می‌گوید که رسانه‌های همگانی جدید، همگی اخباری «داغ» چون جنگ‌ها، فاجعه‌های طبیعی، رخدادهای حادّ سیاسی، ترورها، خیزش‌های انقلابی و... را تبدیل به رخدادهای سرد می‌کنند. هرگونه رخدادی را به وانموده تبدیل می‌کنند. پس دیگر بحثی هم از مشارکت در معناسازی نمی‌تواند در میان باشد. تلویزیون چیزی نمی‌گوید، پایانه‌ای است کوچک که به سرعت در سر تماشاگر شکل می‌گیرد، انگار که او پرده است و تلویزیون تماشاگر، دستگاهی است که تاثیر تکنولوژیک می‌سازد. امروز در کلیپ‌های ویدیویی این غیردرونی شدن به شکل افراطی خود دیده می‌شود. اعتراض‌های اجتماعی بی‌حاصل، و می‌شود گفت در این شکلی که بیان می‌شود به غایت ابلهانه، چون ضدیت با نهادهای اقتدارگرا، خانواده، قدرت پدرسالاری، نظام کار و... همه از سطح تصویر می‌گذرند. معنایی در ژرفنا وجود ندارد. تصاویر و واژگان بیشتر بی‌معنا و زائدند. اساس آفرینش تصویری ایجاد سرگیجه است. ارتباطی شکل نمی‌گیرد، پندار ارتباط، یعنی دنیای وانموده‌ها پدید می‌آید.

ارتباط که در میان نباشد هنر نیز جز وانمودن نخواهد بود. این قاعده‌ی پسامدرن است. دلالت ناممکن شده، و «دیگر تعریف ممکن نیست».[۱۹] تعریف که ناممکن شود دیگر تاریخ هنر و تاریخ شکل باقی نمی‌ماند «آن‌ها شالوده‌شکنی می‌شوند، ویران می‌شوند. در دنیای واقع دیگر ارجاع به شکل ممکن نیست» پس فقط تکه‌پاره‌هایی باقی مانده. تنها کاری که می‌شود کرد بازی با تکه‌پاره‌هاست، این است پسامدرن.[۲۰] برای فهم بهتر نظر بودریار به بحث او از هنرهای مدرن توجه کنیم. نخست به حکمی که داده و شگفتی بسیار آفریده دقت کنیم. شدت دشمنی بودریار را با فرهنگ غربی می‌شود از همین حکم دریافت. او نوشته که «کل هنر پس از رنسانس یاوه است».[۲۱] در حالیکه

19- Baudrillard, *Baudrillard Live,* pp 81-95. 20- *ibid,* p 95.

21- J. Baudrillard, *Selected Writings,* ed. M. Poster, Stanford UP, 1988, p 157.

بسیاری از هنرشناسان تکوین پرسپکتیو، و ایجاد پندار ژرفا در نقاشی را دستاورد مهم رنسانس می‌دانند (ماکس وبر آن را پیروزی خردباوری مدرن نامیده بود)، بودریار آن را «نادرستی کنش تقلید از چیزی که طبیعت و واقعیت دانسته می‌شود» خوانده، و همواره دشمنی خود را با این تقلید نشان داده است. به گمان بودریار منش پیشرو هنر مدرن این است که پندار، خیال و وهم را چنین نامید، و دانست که در پندارهای خردباورانه درباره‌ی هنر «آنچه از کف رفته اغواگری چیزهاست». بودریار در نخستین آثارش هنر مدرن را گسست از مفاهیم هنری بنیادین پیشین دانست. مثلاً در کتاب ***جامعه‌ی مصرفی*** نوشت که دیگر ارزش‌های اخلاقی ـ روان‌شناسانه در هنر کار نمی‌کنند، و هنر تجلی معنوی ـ انسانی‌اش را از کف داده است. تجرید و هنر تجریدی راه را بر ادراک حسی مستقل از وسوسه‌ی قدیمی معناشناسانه گشوده‌اند. به عنوان مثال «پاپ آرت» چون پایان پرسپکتیو، پایان شهادت دادن بر واقعیت «طبیعی»، و پایان فرد آفریننده است. اندی وارهول با آفرینش رشته‌ای همانند از ابژه‌ها و تصاویر نمونه‌ای است از هنرمند تازه. این همه نشان می‌دهند که فرهنگ به رشته‌ای از نشانه‌های مستقل تقلیل یافته است.[۲۲]

بودریار در آثار بعدی خود این نکته را با دقت بیشتری دنبال کرد. او چنین گفت که آن نشانه‌های مستقل دیگر دلالت‌کننده نیستند. هنرمند دیگر ابژه یا واقعیتی اجتماعی را ترسیم نمی‌کند. او فقط مُدل‌های «فوق واقعی»، یعنی وانموده‌ها را از راه بازبیانگری تجریدی نشانه‌ها بیان می‌کند. این است که به شبیه‌کشی یا نسخه‌برداری و تقلید از گذشته می‌پردازد، تا از آن‌ها سرمشق، به معنای تازه‌ای از این واژه سازد. سرمشقی که نشان دهد هدف اصلی چقدر نادرست است، و هنرمند با شبیه‌کشی «بی‌مصرف بودن» را نشان می‌دهد. این نکته‌ای است که در معماری مرکز هنرهای مدرن پاریس، یعنی «مرکز بوبورگ» که در پایان دهه‌ی ۱۹۷۰ گشایش یافت، جلوه می‌کند. بودریار در مقاله‌ای که در مورد این مرکز نوشت، بوبورگ را نمایش حاکمیت بی‌معنایی هنر امروز معرفی کرد. این «هزارتو، این معما و دهلیز نشانه‌ها، به حفره‌ی سیاه ۲۰۰۱ همانند است، که هم به آنچه درون خود دارد مادیت می‌بخشد، و هم آن‌ها را ویران می‌کند».[۲۳] بوبورگ بنای مدرنیته است. کوششی محکوم به شکست برای دستیابی به معنا، و به هنر

22- Baudrillard, *La socieeté de consomation*, pp 174-186.

23- J. Baudrillard, *L'effet Beauboyrg*, Paris, 1977, p 3.

مردمی، و به ارتباط. هنر در دوران پسامدرن دیگر اعتراضی رادیکال نیست، چیزی است که ارائه‌ی تعریف را ناممکن می‌کند: «مشخصه‌ی دوران پسامدرن این است که دیگر ارائه‌ی تعریف ناممکن شده، آنچه مساله‌ی اصلی است بازی تعریف‌هاست. اثر هنری دیگر در تاریخ هنر یا در تاریخ شکل‌ها در میان نیست...».[۲۴] این‌سان «پسامدرن نه امیدوار است و نه ناامید. یک بازی است با رد و اثرهای آنچه ویران شده است».[۲۵]

بازی با آثار آنچه ویران شده، و سنجش نیروی بی‌معنایی ناگزیر بحث از نیهیلیسم و «پایان» را پیش می‌کشد. بودریار می‌گوید تاریخ ایستاده و ما در دوران «پس از...» به سر می‌بریم. دورانی که دیگر نمی‌شود در آن معنایی یافت. اما بودریار مدعی است که از زاویه‌ای واپس‌گرا به این پایان تاریخ نمی‌نگرد، و هیچ حاضر نیست که کار خود را با کار متفکرانی چون آرنولد گلن همراه بداند. او در گفتگویی با سیلور لوترنژه می‌گوید که نمی‌خواهد خود را در مقام پیامبران ***کتاب مقدس*** قرار دهد که ناامیدانه از آخر زمان می‌گفتند، اما از اشاره به کلام نویسنده‌ای بزرگ ناگزیر است. الیاس کانتی در کتاب ***سرچشمه‌ی امر انسانی*** گفته است که چه بسا ما از یک لحظه‌ی خاص تاریخ بشریت از این تاریخ به بیرون پرتاب شده باشیم، بی‌آنکه هیچ از این ماجرا باخبر باشیم، و ناگهان «واقعیت را پشت سر خود یافته‌ایم». کانتی نیز تسلیم ناامیدی نمی‌شود، و می‌گوید که کار ما باید کشف آن لحظه‌ی بحرانی باشد که از تاریخ خارج شدیم.[۲۶] بودریار خود می‌افزاید که پایان تاریخ تبدیل آن است که به موقعیت وانمودن، تاریخ چنان نمرده که زمانی نیچه از مرگ خداوند یاد می‌کرد، بل تبدیل به فوق واقعیت شده است. خدای نیچه مُرد، اما تاریخ هست، نه در واقعیت، بل در شکلی که واقعیت را بی‌اثر میکند، و معنا را از میان می‌برد. به همین دلیل گفته‌ی سیلور لوترنژه در تکمیل حرف بودریار چنان تکان‌دهنده است: «یک پدیده را تنها در صورتی می‌توان آشکار کرد که پیشاپیش در حال محو شدن باشد... اهرام مفاهیم، اغلب بر بنیاد گورهای خالی است که سر به هوا کشیده‌اند». خود بودریار در توضیح نسبت بی‌معنایی و پایان لازم می‌داند که مفهوم امروزی نیهیلیسم را روشن کند، پس در مقاله‌ی «درباره‌ی نیهیلیسم» می‌نویسد که نیهیلیسم دیگر آن چهره‌ی تیره و تار، واگنری، اشپینگلری را ندارد که در پایان سده‌ی پیش داشت. دیگر زاده‌ی جهان‌بینی زوال، و متافیزیکی رادیکال نتیجه‌ی مرگ خداوند،

24- *ibid*, p 22. 25- *ibid*, p 25.

26- Baudrillard, *Baudrillard Live*, p 99.

و نتایج حاصل از آن نیست. نیهیلیسم امروز، نیست‌انگاریِ زاده‌ی شفافیت است، و به یک معنا بیشتر رادیکال است. از شکل‌های تاریخی پیش از خود اساسی‌تر است». او می‌افزاید که دلیل این امر این است که شفافیت، از شناور بودن و ناروشنی نظام و تحلیل از آن برمی‌خیزد.[۲۷]

دیدگاه بودریار، جدا از ناهمخوانی ژرفی که با خردباوری ابزاری، و با رویکرد مدرنیته دارد، جایی از سخن پسامدرن جدا می‌شود. زیرا او حسرت ارتباط فوری و حضوری را دارد. چیزی که گاه آن را «ارتباط نمادین» خوانده است، و گاه ارتباط دلالت‌گر که به هر رو سازنده‌ی معناهاست. پس کار بودریار در قالب چیزی می‌گنجد که ژاک دریدا متافیزیک حضور نامیده، و در درس آینده بدان می‌پردازم. بودریار اهمیت این حکم دریدا را درنیافته که هرگونه ارتباط از راه رسانه‌هاست، و رسانه‌ها همواره کارکرد دگرگون کردن، یا وانمود کردن معناهایی را به جای واقعیتی دارند که آن را نیز خود در پله‌ی دیگری از کارشان ساخته‌اند. هر ارتباط، به هر شکل، مدرن و غیرمدرن، استوار به فاصله با معناست. زبان، و هر دستگاه نشانه‌ای دیگر، همان کاری را می‌کنند که بودریار به رسانه‌های همگانی امروز نسبت می‌دهد. آرمان مکالمه‌ی حضوری، زنده و مستقیم، که هم برای بودریار مطرح است، هم برای هابرماس، و هم برای نویسندگان هرمنوتیک مدرن، از نظر دریدا ناممکن و در واقع بی‌معناست، راهی است برای پوشاندن وانموده‌ها. این درست همان نکته‌ای است که از یاد بودریار رفته، و نقد او را از رسانه‌ها محدود و غیر رادیکال می‌کند.

27- Baudrillard, *Simulacres et simulation*, p 227-234.

کتاب‌شناسی درس بیست و سوم

۱. آثار بودریار

کتاب‌های زیر نمونه‌هایی است از دوره‌های متفاوت کار بودریار که در تمام آن‌ها مساله‌ی رسانه‌ها، و شکل تماس با اطلاعاتِ اثر، نکته‌ای مرکزی است:

J. Baudrillard, *Pour une critique de l'èconomie politique du signe,* paris, 1972.

برگردان انگلیسی:

J. Baudrillard, *For a Critique of Political Economy of the Signe,* St. Louis, 1983.

J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort,* Paris, 1976.

J. Baudrillard, *Simulacres et simulation,* Paris, 1981.

برگردان بخشی از کتاب بالا به انگلیسی:

J. Baudrillard, *Simulations,* New York, 1983.

J. Baudrillard, *The Evil Demon of Images,* Annandale, Australia, 1987.

از دو کتاب زیر، نخستین، مجموعه‌ی گفتگوهای بودریار است، و دومی چکیده‌ای از مهمترین نکته‌ها که او در آثار دیگرش پیش کشیده، و در پیکر نشانه‌ها، ارقام، اعداد ارائه شده، به گفته‌ی خودش نوع تازه‌ای از بایگانی:

J. Baudrillard, *Baudrillard Live, Selected Interviews,* ed. M. Gane, London, 1993.

J. Baudrillard, *Cool Memories, 1980-1990,* Paris, 1990 (1993).

۲. درباره‌ی بودریار

دو کتاب زیر مهمترین نوشته‌هایی هستند که درباره‌ی نظریات بودریار منتشر شده‌اند:

D. Kellner, *Jean. Baudrillard, From Marxism to Post modernism and Beyond,* London, 1989.

M. Gane, *Baudrillard, Critical and Fatal Theory,* London, 1991.

۳. درباره‌ی موقعیت پسامدرن:

مهمترین نوشته‌ها در این زمینه کار ژان فرانسوا لیوتار است:

J.-F. Lyotard, *La condition Postmoderne,* Paris, 1979 (1989).

J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants,* Paris, 1988.

جدا از کارهای لیوتار کتاب‌های زیر نیز روشنگر نکته‌های اصلی زیبایی‌شناسی پسامدرن هستند، شماری از آن‌ها دیدگاه‌های انتقادی نسبت به پسامدرنیسم دارند:

Z. Bauman, *Legislators and Interpreters,* Cambridge, 1987.

T. Docherty ed, *Postmodernism: A Reader,* Toronto, 1993.

G. Rosse, *Dialectic of Nihilism,* Cambridge, Mass, 1984.

D. Harvey, *The Condition of Postmodernity,* Cambridge, Mass, 1989.

C. Jenks, *Late-Modern Architecture,* New York, 1980.

C. Norris, *Deconstruction: Theory and Practice,* London, 1982 (1991).

C. Norris, *What's Wrong White Postmodernism,* Toronto, 1990.

M. Ryan, *Marxism and Deconstruction,* The John Hopkins University Press, 1982 (1984).

B. Smart, *Modern Condition, Postmodern Controversies,* London, 1992.

J. Zilberberg ed, *Masses et Postmodernité,* Paris, 1986.

L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction,* London, 1989 (1992).

J. Fekete ed, *Life After Postmodernism,* London, 1988.

S. Connor, *Postmodernist Culture,* Oxford, 1989.

۱۲
معمای معنا

درس بیست و چهارم

۱. متافیزیک حضور از نظر دریدا

۲. نسبت حقیقت و هنر از نظر دریدا

درس بیست و پنجم

۱. پراکندگی معنا و گسست از بیانگری

۲. منطق تاثر از نظر دلوز

درس بیست و چهارم

۱. متافیزیک حضور از نظر دریدا

تاکنون، در این درس‌ها، مساله‌ی ما ارتباط هنری بود، و می‌کوشیدیم تا راه‌های دسترسی به پیام زیبایی‌شناسانه را بیابیم. ما اثر هنری را ارتباطی میان سوژه‌های اندیشمند و شناسنده می‌دانستیم، و چنین فرض می‌کردیم که اثر دارای معنا یا معناهایی است. همپای اندیشه‌ی متافیزیک غربی، سازنده‌ی این معناها را گاه هنرمند انگاشتیم، گاه زمینه‌ی اجتماعی و تاریخی پیدایی اثر، گاه رمزگان و نشانه‌ها، گاه مخاطب، و گاه خود متن یا اثر. می‌شود گفت که با تاکید بر جنبه‌ی ارتباطی اثر هنری، در واقع عوامل موثر در معناسازی را به بحث می‌گذاشتیم، و به مناسبت از مفاهیم نظری‌ای چون کارکردهای معناشناسانه یا افق دلالت‌های اثر و افق دلالت‌های دوران، یاد می‌کردیم. اما در پایان درس پیش دیدیم که در سخن پسامدرن آن مفهومی که همواره در این رشته درس‌ها همراه ما بوده، یعنی معناهای اثر هنری، زیر سئوال رفته است.

اکنون یک بار دیگر به پرسشی باز می‌گردیم که در آغاز درس هفدهم، یعنی در بحث از ناخودآگاهی در سخن زیبایی‌شناسی پیش کشیده بودیم: آیا بی‌معنایی، یا روی نهان کردن معنا و پوشیده ماندنش، از آن شِمای ارتباطی که مبنای کار ما بود، یکسر بیرون می‌رود، یا این نیز می‌تواند گونه‌ای دیگر از ارتباط به شمار آید؟ نقد ژاک دریدا از پندار حضور معنا در بنیان دلالت و کارکرد نشانه‌ها، در تدقیق پرسش بالا کمک می‌کند. کار دریدا نقدی است که فراتر از انکار وجود معنای نشانه‌ها می‌رود، و به شیوه‌ای همانند با روش نیچه، کل خردباوری فلسفی غرب را یکجا هدف قرار می‌دهد، و آن باورهایی را رد می‌کند که همه را با عنوان «متافیزیک حضور» مشخص کرده است.[1] اما باز، پس از

1- J. L. Nancy, *L'imperatif catégorique*, Paris, 1983, p 70.

بررسی کار دریدا باز نمی‌توانیم انتظار یافتن پاسخ نهایی به پرسش خود را داشته باشیم. ما این پرسش را در درس آینده نیز دنبال می‌کنیم که در آن قدرت بی‌معنایی یا پراکندگی معنا روشن می‌شود، اما آنجا هم انتظار پاسخ مطمئنی نداشته باشید. این پرسش دست از سر ما برنخواهد داشت، تا به واپسین درس خود برسیم که در آن نظر مارتین هیدگر درباره‌ی نسبت زیبایی و هنر با راز هستی مطرح می‌شود.

امروز بسیاری متوجه شده‌اند که ادامه‌ی بحث در مورد «طرفداری از» یا «ضدیت با» پسامدرنیسم، کاری است بی‌فایده. به گفته‌ی آنتونیو نگری و مایکل هارت چنین نیست که ما در آستانه‌ی دوران تاریخی جدیدی ایستاده باشیم و مشغول تصمیم‌گیری درباره‌ی این باشیم که آیا به آن وارد بشویم یا نه، در واقع ما دیگر به گونه‌ای برگشت‌ناپذیر جزیی از این دوران جدیدیم، و اگر می‌خواهیم آن را به سنجش و نقد بکشیم، یا بدیلی برایش ارائه کنیم، نخست باید واقعیتش را بپذیریم، و این کار را از درون آن انجام دهیم. یکی از کسانی که این نکته را پیش کشیده، دریدا است. به نظر او اساس متافیزیک با این فرض بنیادین نشانه‌شناسی دانسته می‌شود که هر دال، مدلول خود را همراه دارد، یا مُوجب پیدایش آن می‌شود. متافیزیک استوار بر این فرض است که معنا، به هر رو، و همواره، حاضر است و نشناخته ماندنش ناشی از ناتوانی ما در یافتن راه درست، یا نادرستی ابزاری است که برگزیده‌ایم. دریدا می‌گوید که در تاریخ فلسفه‌ی غرب فرض همواره این بوده که معنا در کلام و خرد (که هر دو با واژه‌ی یونانی Logos بیان می‌شوند) حاضر است. دریدا این باور به حضور مستقیم معنا را «متافیزیک حضور» خوانده است. در مورد ارتباط زبانی نیز، دریدا در نقد به نشانه‌شناسی سوسور، این بحث را پیش کشیده که متافیزیک حضور در مفهوم تقابل‌های دوتایی آشکار می‌شود. زبان از تفاوت‌های میان نشانه‌های زبانی شکل گرفته، این نشانه‌ها کار دستیابی به معنا را مدام به تاخیر می‌اندازند، زیرا هر نشانه به نشانه‌ای دیگر وابسته است، و بازی تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد. همانطور که در بحث پدیدارشناسی هوسرل از زمان، فیلسوف نشان داده که «اکنون» یا زمان حاضر مدام به تاخیر می‌افتد. دریدا برای نشان دادن تمایزی که معنا را به تاخیر می‌اندازد، و در واقع ناممکن می‌کند واژه‌ی differance را ساخت. دریدا با طرح این مفهوم خواست به این نتیجه برسد که گزاره‌ها، سخن و متن دارای «مرکز معنایی» نیستند. به نظر او نمی‌توان در متن ایده‌ای، فلسفه‌ای یا عقیده‌ای یافت. به تاخیر افتادن معنا نشان می‌دهد که متن نمی‌تواند به معنایی تک برسد، یا بدان محدود شود.

دریدا از همان نخستین نوشته‌هایش نشان داد که کار در بنیان متافیزیک همواره از

موارد متمایز یا از تقابل‌های دوتایی آغاز می‌شود، مثلاً از ایده در مقابل ماده، یا حس در برابر اندیشه، یا حقیقت در برابر دروغ. تمام موارد متمایز دوتایی در گونه‌ای پایگان که کمتر تبیین و اعلام می‌شود جای می‌گیرند، همانطور که خوب شکل برتری است از بد، یا هستی گونه‌ی بهتری است از نیستی، موارد دیگر نیز در آن سلسله مراتب جای می‌گیرند. گاه آشکارا یکی از موارد متقابل گونه‌ی سلبی مورد دیگر دانسته می‌شود، ناراست همان نبودن راستی است، اما گاهی این تمایز به دقت مشخص نمی‌شود، و با توجه به اساس استدلال دانسته می‌شود. نگرش مسلط مردسالار زن را نوع فرودست مرد می‌شناسد.[۲] دریدا در مورد یکی از انواع تقابل‌های دوتایی با دقت بیشتری بحث کرده، و آن تقابل میان نوشتار و گفتار است. او نشان داد که در متافیزیک غربی همیشه نوشتار گونه‌ی پست‌تری از گفتار دانسته شده، چرا که همواره فرض شده که در گفتار، یعنی در مکالمه‌ی رویارو، امکان رسیدن به معنای راستین مورد نظر گوینده بارها بیش از نوشتار است که در آن یکی از دو طرف ارتباط غایب است. در زمان نوشتن خواننده غایبِ است و در زمان خواندن نویسنده. گفتار از امتیاز حضور هر دو طرفِ ارتباط برخوردار است و در آن به سرعت معنا حاضر می‌شود. افلاطون در مکالمه‌ی ***فایدروس*** مهمترین سند از این باور به حضور معنا در کلام گفتاری و برتری گفتار به نوشتار را ارائه کرد.[۳] دریدا این باور به امکان حضور معنا در گفتار را «کلام‌محوری» نامید و کوشید تا ثابت کند که این پایگان بی‌اعتبار است، نه به این دلیل که نوشتار از گفتار مهمتر است، بل به این علت که هم در گفتار و هم در نوشتار معنا، برخلاف پندار یا ادعای متافیزیک غربی حاضر نمی‌شود. معنا حاضر نمی‌شود چون هیچ بیانی از راه هیچ نشانه‌ای نمی‌تواند میان دو سویه‌ی نشانه همانندی ایجاد کند. دال همواره موجب مورد تاویلی می‌شود و نه موجب معنا. معنای هر نشانه خود نشانه‌ای تازه است که معنای آن باز نشانه‌ای دیگر خواهد بود و چنان که پیرس نشان داده بود این بازی تا ابد ادامه می‌یابد.

ناباوری به حضور معنا کار اندیشه را متوقف نمی‌کند، بل به آن شدت بیشتری می‌بخشد. دیگر با یافتن یا ابداعِ نخستین معنا کار را تمام شده نمی‌پنداریم و رضایت نمی‌دهیم که جستجو متوقف شود. نه با فرض نیت مولف دست از کار می‌کشیم، و نه با

۲- شکلی از این دیدگاه ارتجاعی در کتاب زیر آمده:

C. Paglia, *Sexual Personae,* Yale UP, 1990.

۳- افلاطون، ***دوره آثار***، برگردان م. ح. لطفی، تهران، ۱۳۶۷، ج ۳، صص ۱۳۵۴-۱۳۵۳.

معنایی که می‌پنداریم از زمینه‌ی تاریخی و اجتماعی و یا از پژوهش ساختار و شکل به دست آمده است. اکنون، به گفته‌ی مشهور دریدا، نکته‌ی مرکزی برای ما این نیست که ناخودآگاه مولف کدامست، بل این است که ناخودآگاهِ متن چیست. باید دریابیم که چگونه واحدهای معنایی پراکنده می‌شوند، از شکل می‌افتند، و راه کشف خود را می‌بندند، و چگونه متن، زبان و سخن مولف را همراه با خود می‌برد، و حرف‌هایی ناخواسته در دهان او می‌گذارد، چطور حرف‌هایی که می‌خواست بزند پنهان می‌شود و کلامی تازه سر بر می‌آورد. پرسش اصلی این است: حدود پنهانگری متن کدامست؟ دریدا برای کشف این ناتوانی متن و حدود ناممکن بودن (ناممکن شدن) دلالت، روشی را پیشنهاد می‌کند که از یک نظر به مفهوم هیدگریِ «ویرانگری» شبیه است. او این روش را «شالوده‌شکنی» نامیده است. این شکلی از تحلیل است که در حکم کنار زدن روپوش معناشناسانه‌ی متن است، و کشف امکانات درونی متن که به صورت ناممکن شدن بیان جلوه می‌کنند.

شالوده‌شکنی، در مقام کنشی نقادانه این بینش سنتی را رد می‌کند که نقادی متن ادبی باید معناشناسانه باشد. «معنای کامل و تعیین شده» وجود ندارد. تنها تلاش برای یافتن معناهای ازهم‌گسسته، و پراکنده وجود دارد، که درگیر شدن در فراشد بی‌پایان جستجوست. همانطور که وقتی در فرهنگ واژگان در پی معنای واژه‌ای می‌گردید، معنا را در پیکر واژگانی «می‌یابید»، که معنای آن‌ها خود نیازمند جستجوهایی تازه، و درگیر شدن با معناهایی دیگر است. در هر متن معنا مدام به تاخیر می‌افتد، دریدا در نوشته‌ای با عنوان *Living On* این نکته را نشان داده است. واژه‌ی زندگی یعنی چه؟ در پی واژه‌ی «زندگی» به être-vivant می‌رسیم، موجود زنده، یا به بیان دیگر زندگیِ زندگی. معمای معنا آغاز می‌شود: زندگیِ زندگی یعنی چه؟ دریدا به بررسی شعری از شلی به نام «پیروزی زندگی» می‌پردازد. این شعر چون هر متن دیگری هرگز به پایان نمی‌رسد. و معنا هرگز کامل نمی‌شود. واپسین مصراع شعر را که بخوانید معنا به پایان نرسیده است. نیت شاعر را اگر بدانید، یا اختراع کنید، باز معنا تمام نشده است. متن «بافت پایان‌ناپذیر معناهای ناتمام است» و «بافته‌ای از رشته‌های بی‌پایان چیزهایی که غیر از خودشان هستند».[۴] این مدام در پی معنا گشتن، ناگزیر مفهوم مهم بینامتنی را پیش می‌کشد. دریدا

4- J. Derrida, "Living On", in: J. Derrida and others, *Deconstruction and Criticism*, New York, 1979, p 84.

می‌گوید که هر متنی، متن دیگر را می‌خواند. هر متن، هر معنا، مهم نیست که چقدر کامل باشد، یا به نظر آید، به گفته‌ی پل دمان «همواره یک قطعه است». خواندن متن یعنی خواندن متن‌های دیگر. به همین دلیل متنی از موریس بلانشو در خواندن *Living On* کنار متنی از شلی قرار می‌گیرد. دریدا می‌گوید: «هر متن دستگاهی است با خواندن‌های چندگانه که رو به سوی متن‌های دیگر دارد».[۵]

دریدا در مقاله‌ای درباره‌ی فرانسیس پونژ نوشته است: «اثر ادبی خود را به عنوان کنش (کار و بایگانی) طرح، توصیف و تثبیت می‌کند».[۶] دریدا به آنچه فرمالیست‌های روسی «ادبیت» می‌خواندند باور ندارد، یعنی نمی‌پذیرد که متنی به علت گوهری رازآمیز، که فرض می‌شود در آن پنهان شده، ادبی خوانده شود. هیچ متنی به شکل کامل ادبی یا هنری نیست. آن متنی که «ادبی» نامیده می‌شود، فقط به نوعی ساده‌تر مُهر وابستگی خود را به موردی کلی‌تر آشکار می‌کند. اما هر متنی می‌تواند چنین وابسته باشد. هر متنی هم ادبی هست و هم نیست. هر متن هم یکه است، و هم تکرارشدنی. همچون امضاء است که در زندگی حقوقی ما هم موقعیتی یکه و فردی را نشان می‌دهد، و هم تکرارشدنی است. متن نیز برای آن‌که متن محسوب شود باید قابل تکرار باشد، اما تکرارش بی‌حاصل است اگر دارای ویژگی و فردیت نباشد. نام خاص نیز چنین است، از یکسو ویژه است و بیرون کارکرد زبانشناسانه قرار دارد، معنا نمی‌دهد و ترجمه‌شدنی نیست، از سوی دیگر «ویژگی‌اش» به حضورش در نظام تمایزها وابسته است. تکرارشدنی است. متن چون نام خاص و امضاء، تمایز فلسفی میان مورد یکه و مورد همگانی را نشان می‌دهد، و در عین حال آن را درهم می‌شکنند. شماری از مهمترین نوشته‌های دریدا در سال‌های اخیر در مورد نام خاص است. او در این آثار می‌کوشد بنیان تکرار و در عین حال یکتایی را دریابد، یعنی راز یک‌جاییِ تکرار و یکتایی را کشف کند. به همین دلیل او می‌گوید: «همواره از این نکته به حیرت می‌افتم که ناقدان کار مرا بیان این نکته می‌پندارند که فراتر از زبان چیزی وجود ندارد، و ما زندانی زبانیم و در حصار آن به‌سر می‌بریم. درواقع حرف من درست برعکس چنین حکمی است، نقد کلام محوری پیش از هر چیز پژوهش «معنای دیگری» و «وجود دیگری در زبان» است».[۷]

5- *ibid*, p 107.

6- J. Derrida, *Signéponge/Shgnponge*, Columbia UP, 1984, p 2.

7- J. Derrida, "Deconstruction and the Other", in: R. Kearney, *Dialogues With Contemporary Continental Thinkers*, Manchester UP, 1984, p 123.

دریدا می‌افزاید که هر متن در داخل گیومه قرار دادن ادبیات است، گونه‌ای اعلام اثبات ناشده‌ی «متن ادبی» است. متن ادبی وانمود شدن چیزی است. خود متن ادبی یا ادبیات وجود ندارد. اثر این‌سان چون غاییتی بی‌فرجام جلوه می‌کند. همان چیزی که دریدا «بدون حقیقت» می‌نامد. این‌گونه است که تاویل هیچ نیست مگر خواندن متن از را ارجاع آن به مواردی که خارج از متن قرار دارند. ارائه‌ی هدف به متن است، برایش کارآیی، و کارکرد دست و پا می‌کند. خود متن در خود تمام است، همانطور که دریدا در ***درباره‌ی گراماتولوژی*** گفته «چیزی بیرون متن وجود ندارد».[8] نمی‌شود متن را تفسیر چیزی بیرون خود آن دانست.

انکار وجود عنصر ادبی یا هنری در متن، راه دریدا را از ساختارگرایان جدا کرد. دریدا که به معنای نهایی متن بی‌اعتقاد است می‌گوید که سرانجام باید دانست چه کسی اراده می‌کند که متنی معنایی خاص بدهد، یا «ادبی باشد». منش یکه‌ی متن، البته، به دشواری یافتنی است، اما چون ناقدی آن را بشناسد، تازه دشواری کار او آغاز می‌شود، چون در می‌یابد که این منش یکه در حکم پیدایی ناسازه‌هاست. یکتایی اثر هنگامی دانسته می‌شود که اثر در چیزی شرکت کند، با چیزی همراه شود، چیزی بیرون از خود، متنی دیگر یا «واقعیتی دیگر». به این اعتبار دریدا ادبیات را «یک نهاد» می‌خواند. به نظر او هر متن می‌کوشد تا به این نهاد نزدیک شود، و در عین حال بدان نمی‌رسد، چون رویاری نهادی تازه را در سر می‌پروراند.[9] به گمانم اینجا دریدا از راهی خاص خود به حرف یاکوبسن می‌رسد: هر اثر هنری هم در سنت جای می‌گیرد، و هم آن سنت را به طریقی درهم می‌شکند. زاده‌ی چیزی است و مُهر آن را همراه دارد، اما با آن چیزی می‌جنگد. به طریقی درهم می‌شکند. زاده‌ی چیزی است و مُهر آن را همراه دارد، اما با آن چیز می‌جنگد. البته آن سنت به هیچ رو فقط از آثار ناب هنری شکل نگرفته است، بل سخن نقادانه نیز در آن اعتباری ویژه دارد. جرج استاینر، یکی از ناقدان دریدا که میانه‌ای با شالوده‌شکنی ندارد، در نخستین فصل یکی از واپسین کارهایش به نام ***حضور راستین*** مثال جالبی آورده است.[10] او می‌نویسد که فرض کنیم که در جامعه‌ای به هر دلیل، هرگونه سخن نقادانه ممنوع شده باشد، و حکم بر این باشد که فقط کارهای اصیل هنری

8- J. Derrida, *De la grammatologie,* Paris, 1967, p 227.

9- J. Derrida, "This Strange .Institution Called Literature", in: *Actes of Literature,* ed. D. Attridge, London, 1992, pp 33-75.

10- G. Steiner, *Real Presences,* London, 1990, pp 4-5.

ارائه شوند، بی‌آنکه کسی بتواند در مورد آن‌ها بحث کند و ارزیابی یا نقادی خود از آن آثار را به مردم ارائه کند. در این جامعه، یا به قول استاینر در این «ضد آرمانشهر افلاطونی»، چه رخ خواهد داد؟ خیلی ساده، کارهای به اصطلاح ناب هنری نیز ارائه نخواهد شد، نه فقط به این دلیل که برای رشد ادبیات و هنر نقادی ضرورت دارد، بل به این دلیل پیچیده‌تر نیز، که هر اثر هنری جدید خود در حکم نقادی آثار کهن است، به گفته‌ی استاینر «هنر جدی، موسیقی، ادبیات، همه یکسر کنش نقادانه هستند»، یا به گفته‌ی دریدا «هر اثر ادبی، درآمدی است به نهاد انتقادیِ ادبی».

۲. نسبت حقیقت و هنر از نظر دریدا

به گمان بسیاری از نویسندگان جدید نقادی هنری خود می‌تواند کاری هنری به حساب آید، و در قلمرو سخن هنری و آفریننده جای گیرد. اما این نظر مورد قبول زیبایی‌شناسان کلاسیک نبود. آنان در نهایت نقادی را سخنی علمی ارزیابی می‌کردند. کانت معتقد بود که اثر نقادانه (حتی به عنوان ژانری ادبی) از ابژه‌ها و موضوع‌هایی که درباره‌شان بحث می‌کند دور است، و فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی نمی‌تواند خود به قلمرو تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه تعلق داشته باشد. نقادی کاری است استوار به مفهوم‌سازی، به بیان فلسفی نزدیک است و با آفرینش زیبایی که یکسر دور از مفاهیم است هیچ نسبتی ندارد. این مساله دریدا را به سوی نکته‌ی مهم نسبت هنر با حقیقت راهنمایی کرد، و به یک معنا به ادراک زیبایی‌شناسانه‌ی او جهت داد. دریدا به متن هنری چنان می‌نگرد که به متن فلسفی و مفهومی. حتی خود او نوشته است که همواره «موضوع ثابت علاقه و توجه‌اش ادبی بوده و نه فلسفی»، و «گرایش به نوشتار مشهور به ادبی داشته است»[11] اما این به معنای باور به حضور حقیقت در اثر هنری، یا امکان کشف حقیقت به یاری اثر نیست. به نظر دریدا ادعای سخن علمی و فلسفی در کشف حقیقت همانقدر بی‌پایه می‌آید که ادعای هنرمندی که از ارائه‌ی حقیقت در اثر خود حرف می‌زند.

دریدا در کتاب **حقیقت در نقاشی** از جمله‌ای یاد کرده که پل سزان در نامه‌ای به دوستش امیل برنارد نوشته بود: «من وامی به شما دارم: حقیقت در نقاشی را، و آن را به شما ارائه خواهم کرد». دریدا می‌پرسد که ما تا چه حد می‌توانیم گفته‌ی هنرمندی را در مورد کارش جدی بگیریم؟ بنا به دیدگاه زیبایی‌شناسی کلاسیک بیان یا کشف حقیقت

11- J. Derrida, *Du droit à la philosophie,* Paris, 1990, p 443.

در هنر کار زیبایی‌شناس یعنی فیلسوف است و نه هنرمند. اما پرسیدنی است که نیروی فلسفه در مورد کشف و بیان حقیقت در هنر چیست؟ آیا فیلسوف می‌تواند به قلمرویی گام نهد که به طور کامل و یکسر بر او ناشناخته است؟ چگونه او می‌تواند حقیقتی را بشناسد که در پیکر مفاهیم و مقوله‌های فلسفی جای نمی‌گیرد؟ بزرگترین فیلسوفان بی‌توجه به این پرسشِ شکاکانه، در این مورد بحث کرده‌اند. متفکری چون کانت از زیبایی‌شناسی قلمرویی مرتبط به نیروی داوری فرجام‌شناسانه ساخت، و هگل آن را در پیوند با موقعیت‌های تاریخی به بحث گذاشت. از سوی دیگر کار این فیلسوفان در سنتی در فلسفه‌ی هنر نیز جای می‌گیرد. از افلاطون به این سو، تاریخ فلسفه سرشار از احکامی است درباره‌ی نسبت میان خرد یا Logos با افسانه یا Mythos. در بررسی این نسبت، رای بیشتر فیلسوفان به پیروزی خرد بوده است. جز در مواردی انگشت‌شمار، فیلسوفان حاکمیت مفهوم بر استعاره، خرد بر حس، و حقیقت بر هنر را خواهان بودند. دریدا می‌گوید که در سخن فلسفیِ متافیزیک غربی همواره مساله این بود که هنر چه دارد که به ما درباره‌ی نسبت خود با هستی و حقیقت بگوید؟

نیچه و هیدگر از معدود فیلسوفانی بودند که حاکمیت Mythos را پیش کشیدند. اکنون از بحث ریشه‌های تاریخی این دیدگاه نزد رمانتیک‌های آلمانی و شلینگ می‌گذریم، و چون دریدا تاکید را بر تاثیر نیچه بر اندیشه‌ی فلسفی در مورد زیبایی و هنر می‌گذاریم. نیچه و مهمتر از او هیدگر مورد اصیلی را که آشکار نمی‌شود، هنر دانستند، و گفتند که در برابر آشکارگی یعنی حقیقت یا Aletheia قرار می‌گیرد. آنان در این باور خود تا آنجا پیش رفتند که خواستند ژرفای اندیشه‌ی فلسفی را با معیار همین ناآشکارگیِ هستی بسنجند. اما دریدا می‌پرسد که آیا آن مفهوم اصالت (که به ویژه برای هیدگر اهمیت بسیار داشت) خود مفهومی فلسفی نیست؟ آیا جز این است که فیلسوفان و زیبایی‌شناسانِ دیگر نیز به شکل‌های گوناگون از این مفهوم یاد کرده‌اند؟ شاید خواسته‌اند اصل یا سرچشمه‌ی زیبایی‌شناسی را نیز بیابند، اصلی که به گفته‌ی هیدگر در تکامل بعدی تاریخ فکر گم شد. اگر به عنوان مثال به کار افلاطون دقت کنیم می‌بینیم که آن حقیقت آشکار را در تقابل با تقلید یا mimesis قرار می‌دهد. تقلید شناخت پدیداری است، و بیان نسبتی میان ابژه‌ها و نه ایده‌ها. به نظر دریدا هیچ سخن فلسفی‌ای نمی‌توان یافت که به هنر امکان دهد تا «خود به زبان آید»، یعنی به زبان حقیقت اصیل غیرمفهومی حرف بزند. هیدگر می‌گفت این زبان فقط در اثر هنری وجود دارد. اما دریدا این را نیز نمی‌پذیرد. از یکسو هر شکل بیان مفهومی، از رشته‌ای از موارد متعیّن تشکیل می‌شود، و هرگونه تلاش برای فهم

حدود این مواردِ فلسفی از مرز و چارچوب سخن فلسفی خارج می‌شود. از سوی دیگر «وامی که سزان داشت» شکل مفهومی حقیقت بود، و در کار و اثر هنری جای نمی‌گرفت.

مساله‌ی زیبایی‌شناسی کلاسیک این بود که بدانیم آیا هنر معادلی مفهومی دارد یا نه. و آیا اثر هنری می‌تواند با مفاهیم بیان شود یا نه؟ می‌دانیم که برای کانت زیبایی طبیعی و هنری بدون مفهوم یا به زبان خود او Ohne Begiff است. کانت برخلاف اندیشگران پیرو روشنگری آلمان، به ویژه برخلاف کریستیان ولف و یوهان کریستف گوتشد، اعلام کرد که این گسست از مفهوم‌سازی با تعریف دیگر هنر یعنی استقلال آن، و این نکته که زیبایی چون غایتی بی‌فرجام وجود دارد، همبسته است. سوژه، ابژه را در زمان و مکان قرار می‌دهد تا بتواند آن را بشناسد. ابژه در خود (Ding an Sich) شناختنی نیست. یعنی به مفهوم درنمی‌آید. زیبایی که چیزی در خود است نه بازشناختنی است و نه به مفهوم درمی‌آید. از این رو ایده‌ی هنری یا آنچه کانت آن را äestetische ideen نامیده، از ایده‌ی عقلانی یا Vernuft ideen جداست. این دو به یکدیگر ترجمه و تبدیل نمی‌شوند. از یکسو زیبایی یا ابژه‌ی زیبایی‌شناسانه به گونه‌ای جهانشمول وجود دارد، و از سوی دیگر هرگز (علیرغم اعتبار جهانشمولش) مفهومی خاص و تعریف‌پذیر نیست، بل همواره بر مفهومی نامتعیّن استوار است. پس، تمامی آفرینش زیبایی‌شناسانه از بیانگری مفهومی جداست، و به چیزی معیین و خاص دلالت ندارد. شاید بشود به زبان نشانه‌شناسان گفت که دلالت ضمنی به چیزهایی دارد. اما دریدا در *حقیقت در نقاشی* این نکته را نپذیرفته است. او قبول ندارد که داوری منطقی با مانع و سدی برناگذشتنی از داوری زیبایی‌شناسانه جدا شده باشد. داوری منطقی نیز گونه‌ای «قاب‌بندی» است، همانطور که در هنر قاب یا Parergon اهمیت کلیدی دارد.[12] منطق علمی و داوری زیبایی‌شناسانه هر دو پذیرش محدوده‌ای هستند به جای گستره‌ی کلی دانایی. وانمود کردن موردی خاص به جای مورد کلی هستند. به راستی کانت در بحث عقلانی خود از زیبایی بنیان غیرمفهومی بودن زیبایی را سست می‌کند، این تناقض یا ناسازه یا سردرگمی، و به اصطلاح یونانی aporiaی منطق است. برای کانت زیبایی در آن واحد هم با مفهوم همراه هست، و هم از مفهوم رهاست. در واقع او بی‌مفهوم را با مفهوم یکی دانست.[13] برای

12- J. Derrida, *La vérité en peinture,* Paris, 1986, p 87.

13- *ibid,* p 88.

هگل این نکته به شکل دیگری پیش آمد. در علم منطق او نوشت که «فقط ایده‌ی مطلق، هستی، زندگی فاسدناشدنی، حقیقت خودآگاه، و تمامی حقیقت alle warheit است».[۱۴] حقیقت کلی تا به روح مطلق نرسیده اساساً دانستنی نیست. آنچه مورد بحث است جلوه‌های حقیقت است که در خود، پایگان ارزشی را نیز می‌پذیرد. از این روست که هگل زیبایی هنری را برتر از زیبایی طبیعی می‌داند، زیرا آسان‌تر به «بیان مفهومی» درمی‌آید. زیبایی‌هنری امکان «علم زیبایی» را فراهم می‌آورد. تعریف مفهومی هنر و طبیعت در این مرتبه‌ی نازل دانایی ممکن است. روح در مقام سوژه در ابژه‌ی استتیک «قلمرو خود را باز می‌یابد».[۱۵] تا تضاد میان مورد محسوس sinnlich و مورد اندیشگون وجود دارد، هنر نیز در میان است. چون این تضاد از بین برود هنر از میان می‌رود، یا به گفته‌ی هگل هم متعالی می‌شود و هم از میان می‌رود. همانطور که در درس پنجم دیدیم هگل به اینجا که می‌رسد، از مرگ هنر یاد می‌کند. اما تا هنر زنده است، در تضاد میان موارد فکری و محسوس از علم و فلسفه، یعنی از بیان منطقی و مفهوم‌سازی جداست. البته، هنر در این جدایی رها از کارکرد، و فایده نیست، و نقش کمکی به عنوان روشنگر ایده‌ی فلسفه دارد. این نقش کمکی درست همان نکته‌ای است که آدورنو نمی‌پذیرد و در موردش به هگل اعتراض دارد، و می‌گوید که او هنر را موردی دنباله‌رو و غیرمستقل hétéronome معرفی کرده است. آدورنو ریشه‌ی دیدگاه لوکاچ و گلدمن در مورد هنر به مثابه «بازتاب واقعیت» را نیز در باور آنان به همین موقعیت کمکی هنر می‌شناسد، و از نقش درجه‌ی دومی که هگل به هنر داده بود، و پس از او به شکل‌های گوناگون از آن هنر شد، انتقاد می‌کند.[۱۶] می‌بینید که بحث از جنبه‌ی مفهومی یا غیرمفهومی هنر چه دشواری‌ها در دیدگاه زیبایی‌شناسانه پدید می‌آورد، و تا حد چه جزییاتی مطرح می‌شود. پس نمی‌شود به سادگی از آن گذشت، و حکم کانت را به گونه‌ای غیرنقادانه پذیرفت و به کار برد. دریدا نیز در بحث خود از هنر نقاشی در *حقیقت در نقاشی* از همین دشواری‌ها آغاز کرده است.

شالوده‌شکنی دریدا در پی زیر سئوال بردن «گرایش قدیمی و متافیزیکی فلسفه‌ی غربی» است، یعنی می‌کوشد تا «مفهومی کردن هر چیز» را اگر به سودای دستیابی به

14- G. W. F. Hegel, *Science of Logic,* tra. A. V. Miller, London, 1969, p 824.

15- G. W. F. Hegel, *Esthétique,* tra S. Jankelevitch, Paris, 1974, vol 1, p 32.

16- T. W. Adorno, *Theorie esthétique,* tra. M. Jimenez, Paris, 1974, pp 106-107, 124-126.

گوهر معنایی نهفته در اثر یا متن یا سخن باشد، رد کند. پس نمی‌پذیرد که اثر هنری مفهومی شود، و از راه مفهوم‌سازی به حقیقت راه یابد و هنرمند از این راه برود، و بپندارد که «وام خود را پرداخته است». اما به همین شکل، و با منطقی همانند، این را نیز نمی‌پذیرد که فلسفه و علم هم مفهومی شوند و به حقیقت راه یابند. تمایزی که کانت میان هنر غیرمفهومی با دانایی علمی و فلسفی که به بیان و قاعده‌های مفهومی درمی‌آیند، قائل می‌شد، از این پندار او برمی‌خاست که مفهوم‌سازی راهی است به حقیقت. او به این نیز بسنده نمی‌کرد و می‌گفت که هنر راه‌های دیگری می‌یابد که آن را به سوی حقیقت راهنما می‌شوند. دریدا تا آنجا پیش می‌رود که آرزو و اشتیاق هیدگر را که فقط هنر چون آشکارکننده‌ی حقیقت ظاهر شود، بیان دیگری از اصل متافیزیکی امکان آشکارگی می‌یافت. باری به نظر دریدا هنر غیرمفهومی نیست، همانطور که علم و فلسفه چنین نیستند، اما این همه در اثبات ادعای آن‌ها بسنده نیست، و راهی برای پرداخت وام خود یعنی ارائه‌ی حقیقت نمی‌یابند. هنر غیرمفهومی نیست، اما باید غیرمفهومی بشود، یعنی باید از پندار بیانگری یا دستیابی به حقیقت دور شود، همانطور که علم و فلسفه نیز باید غیر مفهومی بشوند. به یک معنا شالوده‌شکنی راهی است برای غیرمفهومی کردن. خود دریدا یک بار گفته بود که این «استراتژی کلی» و هدف نظری و شیوه‌مند شالوده‌شکنی است.[۱۷]

پس چرا سخن زیبایی‌شناسانه گریزناپذیر به نظر می‌آید؟ ما هیچ تجربه‌ی هنری نمی‌یابیم، که تا حدودی و بنا به قاعده‌هایی، با معیارهایی چون شکل، محتوا، معنا، ارزش و مفاهیمی از این دست، یعنی براساس معیارهایی که میراث متافیزیک است، تعیین نشده باشد. تعریف از هنر (اگر ضروری دانسته شود)، مثلاً تعریف‌های جزیی چهارگانه‌ی کانت از زیبایی، نیز در چارچوب این میراث فکری ممکن شده است. دریدا می‌پرسد که هنر اگر در نسبت با تاریخ، سیاست و فلسفه قرار نگیرد، چه خواهد بود؟ شکلی ساده و غیرنقادانه که برای خود وجود خواهد داشت. پس ناگزیر آن را در نسبت با مفاهیم تا حدودی شناخته‌شده و طبقه‌بندی شده، قرار می‌دهیم. حتی وقتی «تاریخِ خود آن» را مطرح می‌کنیم، مثلاً تاریخ سینما و نقاشی را مورد بحث قرار می‌دهیم باز از تاریخ تکنولوژی نمی‌توانیم بگریزیم. در واقع دریدا راه گریزی برای سخن زیبایی‌شناسانه نمی‌بیند، و می‌نویسد «اگر فلسفه‌ی هنر همواره با بزرگترین دشواری‌ها

17- J. Derrida, *Positions*, Paris, 1972, p 93.

در سلطه بر تاریخ هنر ـ یعنی بر گونه‌ای مفهوم خاص از تاریخیگری هنر ـ روبرو بوده، به این دلیل است که به شکلی متناقض‌نما، این فلسفه خیلی آسان هنر را به عنوان چیزی تاریخی مطرح می‌کند».[18] تاریخ هستی، یا به قول مشهور هیدگر فراموشی هستی، با اصطلاح‌های متافیزیکی همراه است، و با آن‌ها نیز شناخته می‌شود، مفاهیمی چون ایده idee، انرژی energia، فعلیت actualitas، خواست will و... تاریخ. هیدگر در پی کشف تاریخ هستی رها از تاریخ، ادراک خواست بدون خواستِ خواست و درک فعلیت بدون حضور بود. این همه در تاریخ زیبایی‌شناسی و در توضیح آفرینش هنری نیز همواره به کار آمده‌اند. اگر بتوان بدون آن‌ها اندیشید، این اندیشه از مرز هنر و زیبایی‌شناسی می‌گذرد، و باید بتواند در بسیاری از گستره‌های دیگر نیز به کار آید.

دریدا در این مورد از مثال مشهور هیدگر یاد می‌کند، مثالی که در رساله‌ی «*سرچشمه‌ی اثر هنری*» آمده است. هیدگر می‌نویسد که هر شکل مستقل از خواست ما همواره با چیزی هم‌ارز است، همانطور که سخن نیز بیرون خواست ما مرتبط می‌شود به موضوع و محمول. ما همواره حضور چیزها را با ساختار موضوع و محمول زبانی می‌شناسیم. آنچه را که نتوانیم به این ساختار مرتبط کنیم نمی‌شناسیم. پرده‌ی نقاشی مشهور ونسان وان‌گوگ از کفش‌های روستایی که گوشه‌ی اتاقی روی زمین قرار گرفته‌اند، درست به همین دلیل برای ما شناختنی نیست. این کفش‌ها رها از هرگونه تعیّن زبانی در خود وجود دارند، و «فراخوان خاموش خاک از آن‌ها می‌گذرد». این کفش‌ها نمی‌توانند حضور چیزی به حساب آیند، زیرا با ادراک زبانی ما خوانا نیستند. دریدا در **حقیقت و نقاشی** با اشاره به این نکته می‌پرسد اگر برداشت هیدگر از نقاشی وان‌گوگ راست نباشد چه می‌شود؟ اگر بنا به فرضی که پژوهشگری به نام مایر شاپیرو پیش کشیده، این کفش‌ها نه آنِ زنی روستایی، بل متعلق به خود وان‌گوگ باشند، و او در ایام زندگی خود در شهر از آن‌ها استفاده می‌کرده، آنگاه کفش‌ها حضور چه چیزی خواهند بود؟ آیا دیگر رابط با فراخوان خاک و زمین نخواهند بود؟ در واقع حقیقت نه دانستنی است، و نه مهم. مساله این است که کفش‌ها در حقیقتِ نقاشی‌شده‌ی خود وجود دارند، بی‌نیاز از هر حقیقتِ بیرونی خود: «این ارزش افزونه‌ی آن‌هاست».[19] ولی آیا می‌شود با همین قاطعیت گفت که کفش‌ها بی‌نیاز از ساختار زبانی وجود دارند؟ آیا این راست است که کفش‌ها بیرون قلمرو منطقیِ زبان جای گرفته‌اند؟ آیا آرزوی فلوبر که نگارش رمانی بدون ارجاع به

18- Derrida, *La Vérité en peinture,* p 25. 19- *ibid,* p 295.

جهان بود، برآورده‌شدنی هست؟ کتابی درباره‌ی هیچ چیز، بدون سوژه‌ی فلسفی. کتابی که در آن موضوع اصلی نادیدنی باشد. این آرمان و آرزوی فلوبر در فلسفه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی کانت به یک معنا مطرح شده، و حتی شاید بتوان گفت راهی برایش یافته شده بود. کانت هر اثر هنری را رها از مفهوم‌سازی داوری می‌کرد. چون نتوان منطق مفهومی را در مورد چیزی به کار برد، پس شاید آن چیز از هر نسبتی با دنیا جدا شود. دریدا می‌نویسد که این فقط می‌تواند آرزویی باشد، وامی که هرگز پرداخت نخواهد شد. او می‌گوید که کانت نیز آرمانی خیالی را به جای واقعیت می‌دید. به نظر دریدا مالارمه از فیلسوفان بهتر می‌دید که می‌گفت «با مفهوم‌سازی باید جنگید چون چیزی است که واقعیت دارد»[20]

دریدا در رساله‌ای که در کتاب **حقیقت در نقاشی** آورده، و عنوانش Parergon است، که هم به معنای قاب می‌آید، و هم به معنای تزئین، تلاش کرده تا حدود استقلال سخن زیبایی‌شناسانه را به بحث گذارد. اساس حرفش این است که تمایز میان سخن فلسفی و هنری ممکن نیست، و همواره «منطقِ پیوست» در کار است. همانطور که تقابل‌های دوتایی دیگر ناممکن‌اند. روسو نتوانست از فرهنگ به دامان طبیعت بگریزد، چون تقابل میان این دو وجود نداشت. مفاهیمی چون زیبایی، والایی، حقیقت هنری، و ارزش‌های هنری معلوم می‌کنند که «چیزی از خارج» بر تجربه‌ی ناب و خالص هنری ما تاثیر می‌گذارد. همواره نسبتی هست میان اثر هنری ergon و پس‌زمینه‌ی آن که قاب، چارچوب و کادر parergon است. در تمثیل دریدا فضای درون قاب، آن زمینه‌ی راستینی را که به نمایش نمی‌گذارد، نفی نمی‌کند، برعکس وجود آن را پیش می‌کشد. فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی نیز گونه‌ای parergon است، بیرون قاب قرار دارد، اما با درون قاب دانسته می‌شود. خود نیز از بیرون روشنگری می‌کند، و مهمتر می‌خواهد حقیقت را به درون قاب بکشاند.[21] پس وجود حلقه‌ی رابط یا نسبت ناگزیر است. از این رو فیلسوفی چون کانت مدام از استعاره‌ی «قاب‌بندی» سود می‌جست. تقدس و دست‌نیافتنی بودن اثر با هجوم «عناصر بیرونی» همواره آلوده می‌شود. این «درهم شدن» خود را در جنبه‌های تزیینی پرده‌های نقاشی نشان می‌دهد. عناصری که به محورهای بنیادین اثر مرتبط نیستند اما وجود دارند. همچون ستون‌ها و تزیین‌ها در معماری. معماری پسامدرن همخوان با این بحث دریدا به تزیین روی آورد، و در سادگی معماری مدرن جلوه‌ای از

20- Derrida, *Positions*, p 69.

21- *ibid*, p 71.

بینش اقتدارگرایانه‌ای را یافت که نتیجه‌ی خردباوری مدرنیته بود.

دریدا می‌گوید که ما هرگز نمی‌توانیم به دقت معلوم کنیم که چه چیز در اثر هنری «درونی» و چه چیز «بیرونی» است. این ابهام، به کل سخن فلسفی زیبایی‌شناسانه شکل داده است. در زیبایی‌شناسی کانت، و در آیین‌های فرمالیست‌ها و ساختارگرایان که استقلال سویه‌ی درونی مهم دانسته شد، و تلاش بر این بود تا وابستگی هنر به وجوه گوناگون دانایی (از آن میان تاریخ عقاید و نظریه‌ها) انکار شود، دشواری خود را حتی بیشتر و شدیدتر نشان داد. دریدا کوشیده تا راز و رمز این مفهوم «زیبایی همچون رهایی تام از بهره» را نشان دهد. اگر به یاد داشته باشید در درس نخست از این نکته بحث کردیم که زیبایی‌شناسی در سده‌ی هجدهم به استقلال هنر و زیبایی از حقیقتِ شناختی، علمی، مفهومی، و اخلاقی رسید، و در درس چهارم به تاکید گفتیم که با آثار کانت جدایی زیبایی از آن حقیقت در پیکر بیان جدایی زیبایی و هنر از مفهوم‌پردازی به شکلِ کاملی بیان شد، و این بالاترین نقطه بود در زیبایی‌شناسی سده‌ی هجدهم. اکنون با بحث دریدا از هنر مفهومی نکته‌ی تازه‌ای مطرح می‌شود. به راستی می‌شود از «هنرشناسی پسازیبایی‌شناسانه» حرف زد، همانطور که در فلسفه‌ی علم نیز به اندیشه‌ی «پساپوزیتیویست» رسیده‌ایم. اصل مهم این هنرشناسی نو انکار همان استقلال هنر است. یعنی ناممکن بودن جدایی هنر از اخلاق و از علم. تا پیش از روزگار مدرنیته این هنرشناسی مطرح بود. در هنر سده‌های میانه، به عنوان مثالی برجسته در هنر دینیِ مسیحی، اثر هنری بیانگر (و به سهم خود تاثیرگذار بر) متافیزیک مسیحی و بر بنیان جهان‌بینی دوران بود. شمایل‌نگاری و تصویرگری آن سده‌ها چنین نقشی داشتند. اما در روزگار مدرن، به دقت پس از رنسانس، هنر مستقل شد، و تجربه‌ی هنری چون تجربه‌ای زیبایی‌شناسانه در حکم گسست و دوری از «گفتار در باب حقیقت» شناخته شد. اما در واقع اینجا هنر یک «زبان مستقل» یا یک «بازی زبانی ویژه» نبود، بل اساساً از حقیقت جدا انگاشته شد. هنرشناسی پسامدرن بازگشتی به نسبت هنر با جهان‌بینی دینی، و متافیزیک مسیحی نیست، اما در اساس خود از نزدیکی تجربه‌ی هنری با قاعده‌های مفهومی بیان دوران یاد می‌کند که تا حدودی با بنیان آن نسبت کهن همانندی دارد.

بحث دریدا از هنر مدرن روشنگر نکته‌ی مهمی است. او هنر مدرن را «والا» می‌نامد و در تعریف این مفهوم به بحث کانت باز می‌گردد. از نظر او هنر مدرن در پی رد کردن بیانگری است، در حالی که خود فضای مفهومی‌ای را که در آن بیان می‌شود، بیان می‌کند. در بحث از والایی از دیدگاه کانت، در درس چهارم، دیدیم که یکی از دو گونه‌ی

والایی از نظر او والایی پویا بود، و در تشریح آن گفتم که همچون نیرویی در نظرش آورید که بالاتر باشد از تمامی موانعی که در سر راهش قرار داشته باشند. به عنوان مثال توفان دریایی سهمگینی را در نظر آورید که هم موردی است محدود که نامحدود می‌نماید، و هم مانعی در راهش نمی‌شناسد. این را هم افزودم که این احساس از کنش و واکنش میان خیال و اشتیاق ایجاد می‌شود، و از سویی دیگر در خود بحثی اخلاقی را پیش می‌کشد. تعریف دریدا از هنر مدرن به مثابه‌ی والایی به این بحث کانت نزدیک است، و درست به همین شکل هم کنش و واکنشی است میان خیال و اشتیاق، و هم بحثی است در گستره‌ی اخلاق. اکنون می‌پرسم که آیا شالوده‌شکنی که خود دریدا پیش کشیده است چنین گونه‌ای از والایی نیست؟ آیا دریدا با این «روش» که در پی رد کردن معناست، چنان فضای مفهومی‌ای را نمی‌آفریند که خود در آن معنا می‌یابد؟ هرگاه بگوییم که متن قلمرو نامحدود معنایی است، یعنی گستره‌ی معناهای بی‌شمار است، آیا این گفته خود معنای متن نیست؟ دستکم معنایی محدود و یا آغاز کار معنا کردن متن نیست؟

کتاب‌شناسی درس بیست و چهارم

۱. آثار دریدا درباره‌ی هنر

یکی از مهمترین کارهای دریدا در زمینه‌ی هنر کتاب **حقیقت در نقاشی** اوست:

J. Derrida, *La vérité en peinture,* Paris, 1978.

کتاب به انگلیسی نیز ترجمه شده است:

J. Derrida, *The Truth in Painting,* tra. G. Bennington and I. McLeod, The University of Chicago Press, 1987.

کار مهم دیگر دریدا ***یادمان‌های نابیناست***. کتابی که برای نمایشگاهی نوشته شده، در موزه‌ی لوور از ۲۶ اکتبر ۱۹۹۰ تا ۲۱ ژانویه‌ی ۱۹۹۲:

J. Derrida, *Memoires d'aveugle,* Réunion des musées nationaux, 1990.

برگزیده‌ای از نوشته‌های دریدا در مورد هنر ادبی به انگلیسی منتشر شده:

J. Derrida, *Actes of Literature,* ed. D. Attridge, London, 1992.

برگزیده‌ی انگلیسی زیر نیز در فهم موضع دریدا در موردهنر کارآست:

J. Derrida, *A Derrida Reader, Between the Blinds,* ed. P. Kamuf, Columbia UP, 1991.

مقاله‌های ادبی دریدا در مجموعه‌هایی منتشر شده‌اند:

J. Derrida, *La dissémination,* Paris, 1972 (1993).

J. Derrida, *Psyche, inventions de l'autre,* Paris, 1987.

کتاب ***کارت‌پستال*** در آثار دریدا جایگاه ویژه‌ای دارد:

J. Derrida, *La carte postale: de Socrate à Freud er au-delà,* Paris, 1980.

برگردان انگلیسی:

J. Derrida, *The Post Card: from Socrates to Freud and beyond,* tra. A. Bass, University of Chicago Press, 1987.

کتاب‌های مهمی از دریدا که موضوع مرکزی آن‌ها هنر است:

J. Derrida, *Signéponge / Signsponge,* Columbia UP, 1984.

J. Derrida, *Parages,* Paris, 1986.

J. Derrida, *Schibboleth, pour Paul Celan,* Paris, 1986.

J. Derrida, *Ulysse gramaphone: deux mots pour Joyce,* Paris, 1987.

مقاله‌های مهمی از دریدا در مورد هنرهای تجسمی و به ویژه معماری:

J. Derrida, *Adami,* Paris, 1975.

J. Derrida, "Pourquoi Peter Isenman écrit de si bon livres" in: Psyche: *inventions de l'autre,* Paris, 1987.

۲. درباره‌ی شالوده‌شکنی و دریدا

به زبان فارسی منابع انگشت‌شماری در مورد شالوده‌شکنی در دست است:

ب. احمدی، *ساختار و تاویل متن*، تهران، ۱۳۷۰، جلد دوم، کتاب سوم.

ت. ایگلتون، *نظریه ادبی*، برگردان ع. مخبر، تهران، ۱۳۶۸، فصل چهارم.

ر. سلدن، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، برگردان ع. مخبر، تهران، ۱۳۷۲، صص ۲۱۶-۱۳۲.

چهار کتاب زیر منابع آغازینِ اصلی به زبان انگلیسی درباره‌ی دریدا و شالوده‌شکنی هستند:

C. Norris, *Deconstruction: Theory and Practice,* London, 1982 (1992).

C. Norris, *The Deconstructive Turn,* London, 1983.

C. Norris, *The contes of Faculties,* London, 1985.

C. Norris, *Derrida,* London, 1987.

کتاب کوچک زیر از دیدگاهی نقادانه نوشته شده است:

P. V. Zimma, *La déconstruction, une critique,* Paris, 1994.

دو کتاب زیر نیز در شناخت اساس اندیشه‌ی دریدا به کار می‌آید:

J. culler, *The pursuit of signs,* London, 1981.

J. culler, *On Deconstruction,* Cornell UP, 1982.

پیشگفتار بسیار خواندنی مترجم *درباره‌ی گراماتولوژی* به انگلیسی:

G. C. Spivak, 'Introduction" to: J. Derrida, *Of Grammatology,* John Hopkins UP, 1976.

کتاب زیر اساس بحث دریدا در مورد فلسفه، و وام او به سنت را روشن می‌کند:

H. J. Silverman ed, *Derrida and Deconstruction,* London, 1989.

مجموعه مقاله‌های زیر به بررسی دیدگاه‌های هنری متفکران پسامدرنیسم پرداخته:

H. J. Silverman ed, *Postmodernism-Philosophy and the Arts,* London, 1990.

مجموعه مقاله‌های زیر از دیدگاهی بیش و کم نقادانه به بررسی کار دریدا پرداخته:

D. Wood ed, *Derrida: A Critical Reader,* Oxford, 1992.

مجموعه‌های زیر نیز در درک شالوده‌شکنی یاری می‌دهند:

H. J. Silverman and D. Ihde eds, *Hermeneutics and Deconstruction,* Albany, 1985.

D. Wood and R. Bernasconi eds, *Derrida and Difference,* Northwestern UP, 1988.

M. Krupnick ed, Displacement: Derrida and After, Indiana UP, 1983.

در کتاب ساراکافمن از راه تازه‌ای به کارهای دریدا توجه شده است:

S. Kofman, *Lectures de Derrida,* Paris, 1984.

زندگینامه‌ی خودنوشته‌ی دریدا، اشارات راهگشایی به ادراک او از هنر دارد. در همین کتاب نوشته‌ی مهم بنینگتون آمده که از بهترین کتاب‌هاست برای شناخت کلی از اندیشه‌ی دریدا و شالوده‌شکنی:

J. Derrida and G. Bennington, *Jaques Derrida,* Paris, 1991.

کتاب برنشتین فصل مهمی در مورد **حقیقت در *نقاشی*** دارد:

J. M. Bernstein, *The Fate of Art,* Oxford, 1992.

کتاب‌شناسی دقیقی در مورد آثار دریدا در پایان کتاب دیوید وود که در بالا از آن یاد کردم آمده است، این کتاب‌شناسی کتاب‌ها، مقاله‌ها و دیگر نوشته‌های دریدا را تا سال ۱۹۹۲ در بر می‌گیرد، و در پایان فهرست فیلم‌هایی را که درباره‌ی او ساخته‌اند ارائه می‌کند:

A. Leventure and T. Keenan, "A Bibliography of the Works of Jaques Derrida" in: D. Wood ed, *Derrida: A Critical Reader,* Oxford, 1992, pp 247-289.

درس بیست و پنجم

۱. پراکندگی معنا و گسست از بیانگری

این نکته که از نظر دریدا و دیگر شالوده‌شکنان، متافیزیک حضور همان باور به حضور محتوم معنا در یک متن، یا در سخن، یا در اثر هنری است، نباید چنین تعبیر شود که آنان یکسر منکر اهمیت فراشد معناسازی هستند. البته همگی آن‌ها وجود معنای نهایی و قطعی متن و یا سخن را رد می‌کنند، اما دعوت آنان به قلمرو بی‌معنایی، فراخوانی است به جهانی مبهم و ناروشن، و نه به این یقین که هیچ‌گونه معنایی وجود ندارد. یعنی نمی‌شود در شناخت تبار شالوده‌شکنی به سرآغاز سده‌ی سوم پیش از میلاد مسیح رفت، و از شکاکان در «دوران زوال فلسفه‌ی یونان» یاد کرد. بنیان بحث تازه، که فقط منحصر به شالوده‌شکنی نمی‌شود، و آثار متفکرانی چون میشل فوکو، و فیلسوفان علم معاصر را هم در برمی‌گیرد، «رد و انکار امکان دستیابی به دانایی» نیست، بل انکار معنای نهایی است. در سخن شالوده‌شکنی بحث از بی‌معنایی در میان نیست، بل نکته بر سر تکثر یا پراکندگی معناهای متن، یا سخن، یا اثر هنری است.

این تمایز از راه دقت به کارهای ریچارد رورتی فیلسوف آمریکایی دانسته می‌شود. رورتی از سنت مهمی از فلسفه‌ی انگلوساکسون یعنی از پراگماتیسم آغاز کرده بود. او از پراگماتیک‌ها نکته‌ی مهمی آموخت، و آن را به سخن شالوده‌شکنی پیوند زد. این نکته همان است که چارلز سندرس پیرس و ویلیام جیمز تا حدودی از دو راه متفاوت بدان پرداخته بودند. خوشبختانه چندی است که کتابی ساده و خواندنی از جیمز به زبان فارسی ترجمه شده است.[1] از مطالعه‌ی این سخنرانی‌های فلسفی که به زبان ادبی شیوایی ارائه شده‌اند، به یکی از مبانی اندیشه‌ی پراگماتیست‌ها پی می‌برید: معنای هر

۱- و. جیمز، ***پراگماتیسم***، برگردان ع. رشیدیان، تهران، ۱۳۷۰.

گزاره، سخن، بیان و اثر از «مجموعه‌ی نتیجه‌های تحقیق‌پذیر آن‌ها» دانسته می‌شود. بیان آغازین هر معنا، با رشته‌ای از آزمون‌ها و تجربه‌ها همراه می‌شود، و در آزمون نهایی «مرزهای حقیقت آن بیان» تعیین می‌شود. معنای یک بیان به نتایج علمی آن وابسته است. در پذیرش یا انکار معنا، ما به این نتایج عملی توجه می‌کنیم. در ارزیابی بدیل‌های گوناگون، سرانجام آن بدیلی را می‌پذیریم که باور به درستی آن، در مدتی طولانی‌تر، نتایج پذیرفتنی بیشتر و بهتری پدید آورد. البته تا جایی که چنان نتایجی قابل پیش‌بینی باشند.[۲] پس می‌توان گفت که بنا به این دیدگاه پراگماتیستی حقیقت، سودمندی، و مصلحت به یکدیگر پیوسته‌اند. تاثیر این دیدگاه بر یورگن هابرماس و نیز بر نویسندگان هرمنوتیک مدرن بیش و کم آشکار است، اما رورتی از آن به صورت دیگری سود جسته است.

رورتی در نخستین کتاب مهم‌ش ***فلسفه و آینه‌ی طبیعت*** نشان داد که چنین ادراکی از حقیقت نظریه‌ی قدیمی بازتاب و بیانگری را درهم می‌شکند. نظریه‌ای افلاطونی که بنیان اصلی خردورزی فلسفه‌ی دکارتی، به ویژه اندیشه‌ی فلسفی سده‌ی هفدهم، بود. از آن سده به این سو ادراک فلسفی از ذهن، دانش، و فلسفه زیر سلطه‌ی مفهوم بیانگری قرار داشت. فیلسوفان ذهن را به آینه‌ای تشبیه می‌کردند که واقعیتِ جهان ابژه‌ها را بازتاب می‌کند. و همخوان با این برداشت، علم در حکم ارزیابی دقت و درستی این بازتاب‌ها دانسته می‌شد. رورتی در انتقاد به این دیدگاه با سخن شالوده‌شکنان هم‌آوا شد. به گمان او، ما اکنون به «فلسفه‌های بدون آینه» رسیده‌ایم. ما با همان مسائل قدیم روبروییم، و همان بحث‌ها را ادامه می‌دهیم، اما به زبانی نو، و بدون باور به آن ایقان فلسفی که یقین به کارکرد ذهن در بازتاب واقعیت باشد. رورتی می‌گوید این نکته‌ای است که بیش و کم بر فیلسوفان علم امروز نیز روشن شده، و آنانْ با زبان‌های گوناگون از آن یاد کرده‌اند. خود رورتی در فصل هفتم کتابش از تامس کوهن مولف کتاب مشهور ***ساختار انقلاب‌های علمی*** یاد کرده است.[۳] نمونه‌ی دیگر اندیشه‌ی پل فیرابند نویسنده‌ی کتاب ***علیه روش*** است، که رورتی از کار «آنارشیستی» او نیز یاد کرده است. انکار نظریه‌ی بازتاب و بیانگری، البته نتایج مهمی در بحث از زیبایی‌شناسی و فلسفه‌ی هنر پیش

2- I. Scheffler, Four *Pragmatists*, London, 1974.

B. Aune, Rationalism, *Empiricism, and Pragmatism: An Introduction*, New York, 1970.

3- R. Rorty, Philosophy and the Mirror of Nature, Princeton UP, 1991, pp 322-333.

می‌آورد. رورتی نیز به این نتایج بی‌تفاوت نیست. او در کتاب مهم دیگرش که در سال ۱۹۸۹ منتشر شده، یعنی ***پیش‌آمد، مطایبه و همبستگی*** به هنر پرداخته است. پیش از ادامه‌ی بحث این نکته را بگویم که در برگردان عنوان کتاب رورتی واژه‌ی «پیش‌آمد» چندان دقیق و رساننده‌ی معنا نیست. واژه‌ی contingency البته معنای پیش‌آمد می‌دهد، اما معنای دیگری هم دارد، که مورد نظر رورتی بود: وابستگی.[۴] باری، رورتی در این کتاب نشان داد که اندیشه‌ی متافیزیکی، برای پیش‌آمد و رخدادی که تصادفی است، و به دقت نمی‌شود گفت که مشروط به رخدادها و داده‌های عینی دقیقی است، جنبه‌ای تازه می‌سازد، و آن را وابسته به رخدادهای دیگر می‌کند، یا وابسته وانمودش می‌کند. اندیشه‌ی متافیزیکی از این‌جا به تداوم تاریخی باور می‌آورد، تداومی که از هیچ راه دیگری اثبات‌شدنی نیست. در نقد به این پنداربافی متافیزیکی هنرمندان (و برخی از فیلسوفان) دانسته‌اند که همبستگی عوامل تنها از راه انکار آن وابستگی خیالی قابل شناخت است، و مهمتر این نکته را فقط می‌توان با مطایبه‌ی رندانه (Irony) پیش کشید. خود رورتی از ولادیمیر ناباکف، و جرج ارول یاد کرده که بهتر از هر فیلسوف و دانای اخلاقی، این نکته را نشان داده‌اند. یا در جستاری دیگر از پروست مثال آورده، و نشان داده که روش مطایبه‌ی رندانه‌ی نویسنده در آشکارکردن آن ناوابستگی همان قدرتی را داشته که نوشته‌های بزرگترین فیلسوفان، یعنی کسانی چون هیدگر و نیچه.

اما، یگانه راه رویارویی با تمایز سوژه / ابژه، مجازهای مطایبه‌ی رندانه نیست. من از میان مثال‌های متنوع رمان ***موبی‌دیک*** هرمان ملویل را برگزیده‌ام که به گمانم بهتر از هر متن فلسفی با آن تمایز مقابله کرده است. در واقع این رمان مثالی است عالی از «بحرانِ شناخت‌شناسی». ملویل می‌پرسد که آیا پرسش راه به جایی می‌برد؟ می‌گوید که جهان و نظام ابژه‌ها، صرفاً چیزی خارجی و مکانیکی نیست، بل چنان چیزی است که از حضوری منعطف، ارگانیک و زنده توقع می‌رود، چیزی مهمتر از آن که به انتظار کشف‌های سوژه‌ی استعلایی بنشیند. هر کشف نشانی از هراسی بی‌پایان در خود دارد، زیرا کشف هر حضور، یا قانون یا اصلی، بیش از هر چیز کشف مقاومت نامنتظر و ناشناختنی ابژه است. دلهره‌ی شناخت، از باور به این ابهام ژرف، و رازآمیز برمی‌آید. قهرمانان ملویل همگی با مساله‌ی دانایی رویارویند. همگی این پرسش را تکرار می‌کنند که آیا ما به راستی می‌توانیم چیزی بدانیم، یا در جریان دانایی درگیر زاده‌های پندار

4- R. Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge UP, 1989.

خویش می‌شویم؟ آیا فصل سی و دوم ـ فصلی که بیش از هر جای دیگر رمان به حکایت‌های بورخس نزدیک است ـ و درباره‌ی «شناخت نهنگ یا Cetology» نوشته شده، نشان نمی‌دهد که شناختی در کار نیست، چون بناهای بزرگ، همچنان ناتمام باقی می‌مانند؟[5] آیا موبی‌دیک، این ابژه‌ی هیولایی و طبیعی، این مقتدرترین، سخت‌ترین، و دست نیافتنی‌ترین ابژه‌ها نمادی نیست که خود ساخته‌ایم، با معنایش خوانده‌ایم، و درکش نکرده‌ایم؟ و آیا موبی‌دیک نشانه‌ای از آن اقیانوس نشناختنی نیست که «کفن عظیم‌اش چون پنج‌هزار سال گذشته تب و تاب خود را ادامه می‌دهد؟»

انکار نظریه‌های فلسفی بیانگری و بازتاب، امروز به مباحث جذاب و تازه‌ای رسیده است. مثلاً دونالد دیویدسون و هیلاری پاتنام به انکار تمایز یا دوآلیسم قدیمی فلسفه یعنی سوژه / ابژه پرداخته‌اند، و از راهی جدا از هیدگر، دریدا و رورتی پیش رفته‌اند.[6] آنان حتی با وجود هشدار رورتی که با انکار دوگانگی ابژه / سوژه امکان بنیان «فلسفه‌ای تام» را از خود گرفته‌اند، باز توانسته‌اند از راهی تازه به سوی نگرشی جامع از موقعیت کنونی اندیشه‌ی فلسفی پیش روند. از آن اشاره به کارهای فیلسوفانی که نام بردم، و در سنت فلسفه‌ی تحلیلی انگلوساکسون بار آمده‌اند، هدفی دارم. می‌بینید که مساله‌ی «گسست از معنا» یا بهتر بگویم «معمای معنا» ویژه‌ی شالوده‌شکنان و دریدا نیست. کار دریدا در بررسی شالوده‌شکنانه‌ی متون فلسفی و هنری، و باورش به پراکندگی معنا در متن، قابل قیاس است با کاری که رورتی، پاتنام، و دیویدسون انجام می‌دهند. حتی به یک معنا کار این فیلسوفان از دریدا رادیکال‌تر است، و مخاطره‌ای جدی‌تر محسوب می‌شود، و چشم‌اندازهای تازه‌تری در برابر فکر فلسفی، و نیز به روی اندیشه‌ی زیبایی‌شناسانه (و مهمتر به روی آفرینش هنری) می‌گشاید.

در ادامه‌ی این درس، نخست از مساله‌ی پراکندگی معنا که دریدا پیش کشید، و از نتایج آن که پل دمان مطرح کرد بحث می‌کنم،[7] و بعد باری دیگر به گریز از بیانگری و نظریه‌ی بازتاب باز می‌گردم، این بار از زبان ژیل دلوز. دریدا در مورد پراکندگی معنا از واژه‌ی dissémination استفاده کرده است. این واژه در یک نوشته‌ی مالارمه «مقدمه بر

5- H. Melville, *Moby-Dick*, ed. H. Beaver, London, 1977, p 241.

6- J. Levine, "Putnam, Davidson, and the Seventeenth-Century Picture of Mind and World", in: *International Journal of Philosophical Studies*, 1/2, september 1993, pp 193-231.

۷- راهنمای بحث ما در مورد «ایدئولوژی زیبایی‌شناسی» از نظر دمان، کتاب زیر است:

P. V. Zima, *La déconstruction, une critique*, Paris, 1994.

واتهک» به کار رفته بود.[8] شاعر آنجا نوشته بود همانطور که نور و ظلمت علت پراکنده شدن نور هستند، و در هر جمله نیز معنا و «غیرمعنا» اسباب پراکندگی معنایند. دریدا از پراکندگی درست به همین شکل، در ضدیت با کلام محوری که معنا را حاضر می‌یابد، بحث کرده است. او در مقاله‌ی «معنای مضاعف» در کتاب ***پراکندگی*** نشان داد که نزد مالارمه دلالتی نهایی، وجود دارد، اما فوراً به چشم نمی‌آید. این «دلالتِ در نهایت» محصول پخش شدن معنا در متن است.[9] دریدا در مقابل روش تحلیل متن بر اساس درونمایه‌های آن، که یکی از مهمترین بنیان‌گذاران این روش ژان پیر ریشار در کتاب ***جهان خیالی مالارمه*** آن را به کار برد (و در آن کتاب نیز بحث از معنا و بی‌معنایی در شعرهای مالارمه به میان آمد) تاکید می‌کند که «هیچ گونه تثبیت مفهومی در متن یافتنی نیست.»[10] دریدا در مورد «هرمنوتیک تام‌گرا»ی ریشار می‌گوید که معنا در متن پراکنده می‌شود، و به جای دلالت تک معنایی، دلالت چند معنایی قرار می‌گیرد. دریدا پیش‌تر در مواضع گفته بود که این دلالت چند معنایی ویژه‌ی متن ادبی نیست، و در مورد هر متنی صادق است.[11] پس نمی‌شود از «زیبایی‌شناسی» دست‌کم به معنای رایج آن که در متافیزیک غربی با معناشناسی همبسته شده است، حرف زد. این فرض قدیمیِ زیبایی‌شناسی که در هنر از راهی غیر از مفهوم‌سازی به معنا می‌رسیم، همانطور که در درس پیش دیدیم مورد انتقاد دریداست. شالوده‌شکنی، کنش یا روشی زیبایی‌شناسانه نیست. گسترده‌تر از یک روش است. نشان می‌دهد که باید از حد دلالت گذشت، و پراکندگی معنا را متصور شد. واژه‌ی اصلی متن مالارمه «نامتعیّن» است. دریدا نیز از واژه‌ی indécidable استفاده می‌کند، ولی واژه‌ی pluri-isotopes را دقیق‌تر می‌داند. شاید بتوان آن را به «تک‌معنایی بی‌شمار» ترجمه کرد. این واژه نشان می‌دهد که برخلاف پندار یا آرزوی نشانه‌شناسان ما هرگز به تعیین معنای قطعی واژه نخواهیم رسید.

دریدا در تحلیلی از شعر «پولِ تقلبی» بودلر، که بیست و هشتمین شعر است در مجموعه‌ی ***ملال پاریس***، بحث از پراکندگی معناها را پیش برد. این تحلیل در کتابی به سال ۱۹۹۱ منتشر شده است.[12] دریدا نشان داد که در واژه‌ی don و در فعل donner

---

8- S. Mallarmé, "Preface a Wathek" in: Oeuvres complétes, Paris, 1974, p 568.

9- J. Derrida, *La dissémination*, Paris, 1993, p 236.

10- *ibid*, p 303.

11- J. Derrida, *Positions*, Paris, 1972, p 95.

12- J. Derrida, *Donner le temps. 1, La fausse monnaie*, Paris, 1991.

ناروشنیِ حل‌ناشدنی‌ای نهفته است. در این مورد او از رساله‌ی مارسل موس، و از نظریه‌ی زبان‌شناسانه‌ی امیل بنونیست، درباره‌ی سرچشمه‌ی واژه‌ی هندواروپایی do بحث کرد، تا نشان دهد که چرا در شعر بودلر معنای فعل donner مدام تغییر می‌کند. نکته‌ی جذاب در کار دریدا این است که اینجا دیگر بحث نه در مورد یک متن است، و نه درباره‌ی یک سخن، بل بر سر واژه‌ی بسیار پیش‌پا افتاده‌ای است که در زبان هر روزه کارآیی بسیار دارد. تبار do هم معنای دادن داشت و هم معنای گرفتن پولِ تقلبی، هم می‌تواند چون ابزار مبادله به کار رود، و هم می‌تواند چون مدرک جرم علیه دارنده‌اش به کار رود. دادن پول قلابی به کسی کارکردی دوگانه دارد، که در ریشه‌ی هندواروپایی واژه نهفته بود. کاری است در عین حال خیر و شر، راهگشا و مشکل‌ساز. دادن این پول (مثل کاربرد هر واژه‌ای که وانمود می‌کند معنایی دارد، اما معناهایی پراکنده دارد) دو گزارش در پی دارد: گزارش خوشبختی و گزارش بدبختی.[۱۳] گزارش بدبختی آن در یکی از زیباترین فیلم‌های روبر برسون به نام *پول* آمده است. چقدر بامعناست که برسون عنوان داستان کوتاه تولستوی را که منبع آغازین کارش بود، نپذیرفت، و به جای «پول تقلبی» فیلم خود را فقط *پول* نامید. قطعه شعر منثور بودلر نیز از همان منش دوگانه‌ای که از آن یاد شد، خبر می‌دهد: روایتش می‌تواند یکسر خیالی باشد، و می‌تواند از رخدادی واقعی خبر دهد، پول قلابی هم مایه‌ی شر است، و هم مایه‌ی راحتی. دریدا می‌گوید نه تنها دستگاه زبان و واژگان و ساختار نحوی و دستوری آن، بل تاریخ هم می‌تواند همانند پول قلابی کار کند، و سرچشمه‌ی دو نگاه و دو زندگی شود. خلاصه همانند ادبیات باشد. از این روست که تاریخ همان گزارش روایی است، recit است.

این منش نامتعیّن و چند معنایی متن نمی‌گذارد که ما به خواندن متن مطمئن باشیم. دریدا می‌گوید به همین دلیل است که هرمنوتیک مدرن نیز از یکسو به آزادی تاویل و معناسازی باور دارد، اما از سوی دیگر نیازمند گونه‌ای «خواندن ابژکتیو» می‌شود. این اصطلاح آخر را پل ریکور به کار برده، و پروایی هم نداشته که اعلام کند تحلیل متن جایی نیازمند ساختارگرایی می‌شود، هر چند از آن فراتر می‌رود، و نیز ادعاهای گزاف آن را نمی‌پذیرد. شالوده‌شکنی از آزادی تاویل آغاز می‌شود، اما در آن از خواندن ابژکتیو پرهیز می‌شود. پس شاید حق با پل دمان باشد که متن را «به خواندن درنیآمدنی» می‌نامید. دمان می‌گفت از آن جا که متن به ادراک تام در نمی‌آید، «غیرقابل خواندنی» یا

13- *ibid*, p 133.

unreadability منش اصلی آن است. همفکر دمان، هیلیس میلر می‌گوید که از این ناخواندنی بودن متن نباید چنین نتیجه گرفت که میان خوانندگان متن تفاوتی نیست. برعکس حق با هارولد بلوم است که «خواننده‌ی خوب» وجود دارد، و او کسی است که از این منش پنهانگر متن باخبر باشد، و اصلی را رعایت کند، که در واقع اصلی است اخلاقی، یعنی نپذیرد که یکی از تفسیرهای ممکن متن را به جای «کل آنچه متن می‌خواهد بگوید» قرار دهند، و از «معنای متن» یاد کند.[۱۴] خواننده‌ی خوب نه همچون هگل از یکدستی منظم عناصر و معناها یاد می‌کند، و نه همچون گادامر از همخوانی معنایی دو افق. اسلوب درست خواندن متن فهم منش درونیِ متناقض، و «به خواندن درنیآمدنیِ متن» است. سخن مفهومی و به این معنا فلسفی در خود این خطر را افزون می‌کند که ما یکی از معناهای ممکن متن را معنای مطلق آن به شمار آوریم. هیلیس میلر در یکی از واپسین کارهایش نوشته است که نسبت میان ادبیات و نظریه برای خواننده‌ی خوب از زاویه‌ی نفی و انکار مطرح می‌شود. یعنی او در جریان خواندن هر متن ــ و البته متنی ادبی ــ می‌کوشد تا نظریه‌ای را پیش‌تر با آن آشنا شده و یا حتی آن را پذیرفته مورد ارزیابی نقادانه قرار دهد، و تلاش او نمی‌تواند در جهت پذیرش تام یا یافتن دلیلی بر صحت نظریه‌ی پذیرفته شده‌اش قرار گیرد.[۱۵]

پس اخلاق شالوده‌شکنی چنین است: مکالمه‌ای زیبایی‌شناسانه میان متن و «آن دیگریِ متن» در جریان است که معنای زیبایی‌شناسی را نیز دگرگون می‌کند، و یا به بیان بهتر معناهای دیگرش را نشان می‌دهد. باید مشروعیت این گفتگو، و طبعاً آن «دیگریِ متن» را پذیرفت. به این اعتبار است که سیمون کرایشلی از «کلام محوریِ هگل» انتقاد کرده، و در کتابش به نام *اخلاقِ شالوده‌شکنی، دریدا و لویناس* می‌نویسد که «فلسفه، و به گونه‌ای خاص فلسفه در شکل هگلیِ آن، همواره دیگریِ خود را، در پیکر دیگری‌ای که جزیی از خود فلسفه است ــ و نه چنان که به راستی دیگری است [و بیرون از فلسفه جای دارد] ــ تثبیت و باز بیان کرده است».[۱۶] از این روست که امکان فهم آن را چنان که به راستی هست، یعنی در مقام چیزی یکسر بیرون از سخن فلسفی، از دست داده است. اعتبار امانوئل لویناس برای دریدا و دیگر شالوده‌شکنان در همین پافشاری اوست در

14- J. H. Miller, *The Ethics of Reading* Columbia UP, 1987, p 33.

15- J. H. Miller, *Theory, Now and Then*, London, 1991, p 339.

16- S. Critchiley, *The Ethics of Deconstruction, Derrida and Levinas*, Oxford, 1992, p 28.

پذیرش دیگری چنان که به راستی هست، و نه همچون لحظه‌ای از حقیقت برای ما یا سوژه‌ی هگلی. به همین دلیل پل دمان در کتاب ***تمثیل‌های خواندن*** اصرار داشت که شالوده‌شکنی باید مفصل‌بندی و به هم آمدن قطعه‌ها را در یک متن، یا «در یک مونادی که همچون تمامیتی جلوه می‌کند» کشف کند. آن مونادی که خود را چون تمامیتی جلوه‌گر می‌کند، روش «علمی» شناختن خود را نیز آموزش می‌دهد، روشی که البته از نظر دمان نادرست است. او در کتاب دیگرش ***نابینایی و بینش*** گفته: «معناشناسی تاویل هیچ پایه و مایه‌ی شناخت‌شناسانه ندارد، و از این رو علمی نیست».[17] خواندن و شالوده‌شکنی متن یعنی فهم برتری ساحتِ استوار به نظریه‌ی بیان، نسبت به ساحت‌های منطقی و دستوری آن. ساحت نظریه‌ی بیان نشان می‌دهد که نمی‌توان اقتداری برای متن نیز متصور شد. در یکی از واپسین کارهای دمان که عنوان روشنگری هم دارد، یعنی ***مقاومت در برابر نظریه*** این نکته با دقت بیشتری مطرح، و از دشوارهای خاصی در این راه یاد شده است: «دشواری آن جا به چشم می‌آید که دیگر نشود تاثیرهای شناخت‌شناسانه‌ی ساحت استوار به نظریه‌ی بیانِ سخن را انکار کرد».[18] و از این جا می‌توان اهمیت نیچه را دانست که به خوبی نشان داده بود که کارکرد مجازهای نظریه‌ی بیان سخن را در بیانگری حقیقت ناتوان می‌کند. در واقع نیچه بود که امتیاز ساحت استوار به نظریه‌ی بیان را نسبت به ابعاد دستوری و منطقی کشف کرد، و شرح داد. دمان نیز مدام از «نیچه‌ی زبان‌شناس و مجازشناس» یاد می‌کند. به راستی دمان طرح نیچه را خوب شناخته است. او شرح داده که فلسفه از زبان شکل گرفته است، و زبان جایگاه عملکرد مجازها و به ویژه استعاره است. پس فیلسوف باید بداند که با ابزار خود به «حقیقت امور» نمی‌رسد، بل فقط به بیان‌های مجازی دست می‌یابد. فلسفه بازاندیشی مداومی است به ویرانی‌ای که از زبان می‌بیند، و شاید بتوان گفت تلاشی است مداوم برای رهایی از سلطه‌ی زبانِ مجازی و اقتدار مجازها، و در یک کلام از «زبانِ ادبی».[19] این سان منطق، دستور زبان و نظریه‌ی بیان ساحت‌های متفاوت زبان محسوب نمی‌شوند، بل بیان داده‌های نامتعیّن، تناقض‌ها و سردرگمی‌های متن هستند، چیزی که به خوبی در واژه‌ی یونانی aporia خلاصه می‌شود. موقعیتی که در آن هم دلایلی که بر

17- P. DeMan, *Blindness and Insight*, New York, 1971, p 109.

18- P. DeMan, *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, 1986, p 14.

19- P. DeMan, *Allegories of Reading*, Yale UP, 1979, p 140.

درستی گزاره‌ای ارائه می‌شوند درست است، و هم دلایلی که بر نادرستی آن عرضه می‌شوند. درست به این دلیل است که متن به خواندن درنمی‌آید.

این سان ادراک کارکرد تناقض‌ها، یا به بیانی دیگر «سرگشتگی نشانه‌ها»، سنجشِ سخن بی‌معناست. شناختِ اقتدار aporia است. همین نیروی مسلط تناقض‌ها و ناسازه‌ها در انکار «ایدئولوژیِ زیبایی‌شناسی» مهمترین دلیل را فراهم می‌آورد، زیرا نظریه تبدیل می‌شود به نظریه‌ی بیان، و به شناخت کارکرد مجازها، و به سخنی مجازی درباره‌ی مجازها. از این جا «دیگر ما مقاومتی در برابر نظریه نخواهیم داشت، چرا که نظریه خود تبدیل به این مقاومت می‌شود».[20] و از این جا به نتیجه‌ای می‌رسیم که در واقع کلید ورود به دنیای پل دمان نیز هست: هیچ نسبت به قاعده و به هنجاری میان زبان، حقیقت، و سوبژکتیویته وجود ندارد. و درست همین نکته دمان را نه فقط به نیچه، بل به آن فیلسوف دانمارکی سده‌ی پیش نزدیک می‌کند، که به شیوه‌ای دیگر از راه دقت به زندگی مجازها دانسته بود که تمامیت هگلی و هم‌نهاده‌ی دیالکتیکی که او پیش می‌کشید، سرانجام درست از کار درنمی‌آید. کیرکه‌گارد، چه بسا، نخستین متفکری بود که این نسبتِ استوار میان کارکرد ذهن آدمی را با زبان و با حقیقت منکر شد، و نشان داد که میان زبان و حقیقت نیز آن رابطه‌ای که ما می‌پنداریم (یا آرزوی وجودش را داریم) در میان نیست. اما، بگذارید پیش از ادامه‌ی بحث، لحظه‌ای درنگ کنیم تا بدانیم «ایدئولوژیِ زیبایی‌شناسی» که پیش‌تر از آن یاد کردیم چیست. پل دمان در نخستین نوشته‌های خویش که مجموعه‌ی آن‌ها چند سالی است ــ البته پس از مرگ ناهنگام او ــ منتشر شده، از مفهومی نام می‌برد که به شکل‌های دیگری نیز در تمامی آثارش تکرار شده است: ایدئولوژیِ زیبایی‌شناسی (Aesthetical Ideology).[21] بنا به این ایدئولوژی متن زاده‌ی ذهن مؤلفِ آگاه است، و دارای یک معنای قاطع، و یک بنیانِ اخلاق خاص و صریح. این ایدئولوژی متن را نمادی از یک تمدن معرفی می‌کند. اما نکته این‌جاست که متن زاده‌ی کارکرد مجازهاست، و از ذهن برنمی‌آید، بل از سلطه‌ی مجازها بر ذهن پدید می‌آید، به آگاهی مولف وابسته نیست، دارای یک معنا نیست، بل محصول تنوع معانی است (همان که دیدیم دریدا پراکندگی نامیده است). متن اخلاق خاصی را تبلیغ نمی‌کند، مگر همین را که نباید در آن به جستجوی یک معنا برآمد. فقط همین! دمان می‌نویسد که ایدئولوژی

20- DeMan, *Resistance to Theory*, p 19.

21- P. DeMan, *Critical Writings 1953-1987*, University of Minnesota Press, 1989.

زیبایی‌شناسی که از روزگار روشنگری پدید آمد، قدرت واقعی خود را از فلسفه‌ی هگل، و از باور به دلالت تاریخی هنر به دست آورد.[۲۲] این ایدئولوژی ایجاد نمی‌شد، اگر اصل معنای نمادین شکل نمی‌گرفت، اصلی که سامان‌دهنده به دیدگاه هگل و پیروانش بود، و به یاری آن توانستند اثر هنری را به سان «تمامیتی دلالت‌کننده» در نظر آورند، و چنین فرض کنند که ایده‌های اخلاقی و سیاسی در حد محسوس (sinnlich) نیز موجودند. اصل هگل که «هنر بیانگر محسوسِ ایده است»، حتی آن دیدگاه نقادانه‌ی کانتی را نیز نادیده می‌انگارد که در واقع مرز توانایی‌ها و ناتوانی‌های سوژه را ترسیم می‌کرد.

۲. منطق تاثر از نظر دلوز

اکنون که بحث دوباره به ضدیت با جنبه‌ی بیانگری در هنر کشید، از شما می‌خواهم که نکته‌ی مهمی را که در درس دوم، در بحث از برداشت تازه‌ی هنرمندان مدرنیست از واقعیت مطرح کرده بودم، به یاد آورید. این که هنر مدرن بیانگر نیست. چنین می‌نماید که هنر مدرن انگار پاسخی به پرسش گوهرشناسانه و قدیمیِ زیبایی‌شناسی فراهم آورده است، یعنی به سئوال «هنر چیست؟». اما امکان ارائه‌ی این پاسخ از راه گسست از نظریه‌ی بیانگری ممکن شده است. با زوال نظریه‌ی بیانگری، هنر مدرن از پایان سده‌ی پیش شکل گرفت. هنگامی که می‌گوییم هنر مدرن بیانگر نیست، در واقع سه نکته‌ی اساسی را پیش می‌کشیم: ۱) برداشتی نو از واقعیت را پیش می‌کشد، ۲) شبیه‌ساز و مقلد واقعیتی فرضی نیست: ۳) بیانگر احساسات و عواطف، شور و هیجان‌ها نیست. شماری از ناقدان بر این نکته تاکید کرده‌اند که هنر مدرن گونه‌ای پژوهش پیگیر است در مورد خود هنر. همان که در درس دوم از آن با عنوان خودآگاهی هنری یاد کردیم. این نکته، خیلی ساده، یعنی این که هنر مدرن تلاشی است برای شناخت ماهیت خود هنر، و ادراک این معضل که چه کارهایی از آن برمی‌آید، و از انجام چه کارهایی ناتوان است. این پژوهش (که به هر رو نقادانه، و سنجشگر است) از این رو ممکن شده که هنر منشِ بیانگر چیزی جز خود بودن را از کف داده است. شماری از فیلسوفان گفته‌اند که درست به همین شکل، فلسفه‌ی روزگار ما، از راهی همانند هنر رفته، و پرسش اصلی آن هم جز

22- P. DeMan, "Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics" in: *Critical Inquiry*, 8, 1982.

من این مقاله‌ی پل دمان را نخوانده‌ام، نکته‌ی مورد بحث را از منبع زیر نقل کرده‌ام:

Zima, *op. cit*, p 80.

این نیست: فلسفه، یا مفهوم‌سازی، یا ماهیت خردورزی فلسفی چیست؟ و باز همانطور که پرسش اصلی «هنر چیست؟» پاسخی نمی‌یافت، مگر آن که هنر می‌توانست از شر بیانگری خلاص شود، این سئوال هم که «فلسفه چیست؟» فقط با رهایی از منش بیانگری فکر و خردورزی، یا به عبارت دیگر با گسست از سنت مقتدر افلاطون‌گرایی، ممکن می‌شود. ریچارد رورتی در مورد دریدا حرف جالبی دارد.او می‌گوید که خواست همیشگی دریدا این بوده که «مدام گامی به پیش در مسیر جدایی از افلاطون بردارد». هر چند این گام‌ها، گاهی او را به آنچه به راستی از آن نفرت داشته، یعنی بینشی مطلق‌گرا نزدیک کرده‌اند.[۲۳] به راستی می‌توان این گرایش به گریز از بیانگری، و در نتیجه از سلطه‌ی افلاطون را در فلسفه‌ی امروز دید، اما نکته این‌جاست که فیلسوفان روزگار ما برداشتی همانند و یکسان از افلاطون‌گرایی نداشته و ندارند، و در نتیجه از راه‌هایی مشابه با یکدیگر در انکار افلاطون پیش نرفته‌اند. کافی است فقط به عنوان مثال از رویکرد متفاوت هیدگر و گادامر به افلاطون یاد کنیم. اما، این سنتی در تاریخ فلسفه است که رویکردهای متفاوت خود اسباب خیر و بهره را فراهم می‌آورند.

ژیل دلوز یکی از کسانی است که کوشید تا افلاطون‌گرایی را رد کند. او نه ذهنیت را جایگاه بازتاب واقعیت ابژکتیو شناخت، و نه فلسفه را بیانگر چیزی بیرونی دانست. دلوز آگاهانه این نکته را از کارکرد هنر مدرن استنتاج کرد، و خود نیز بارها به این مساله اشاره کرده است. در یکی از این موارد او نوشته: «نظریه‌ی اندیشه همچون نقاشی است، و نیازمند همان انقلابی که نقاشی را از قید بیانگری به سوی تجرید پیش برد. این است هدف یک نظریه‌ی رها از تصویر».[۲۴] در هنر و نقاشی رسیدن به هنری که مساله‌اش پژوهش در بنیاد و گوهر خودش باشد، نتیجه‌ی بحرانی در بیانگری بود، و از نظر تاریخی نیز از همین بحران آغاز شد. این اصل که هنرهای تصویری و تجسمی اساساً با شکل ظهور سروکار دارند، با پیدایش مدرنیسم از میان رفت. اثر هنری واقعیتی در خود شناخته شد، و در گام بعد به دیگر آثار مرتبط دانسته شد، و نه به واقعیتی بیرون هنر. آشکار شد که آنچه بازسازی می‌شود، نه واقعیت بل بیشتر نتیجه‌ای است از آثار هنری دیگر. یعنی آنچه کریستوا بعدها «مناسبات بینامتنی» خواند، به شکلی خام مطرح شد. از سوی دیگر به دلیل رشد تکنولوژی و ابزار فنی، مساله از حد بازسازی و همانندی

23- R. Rorty, *Science et solidarité, La vérité sans le pouvoir*, tra. J. P. Cometti, Paris, 1990, p 90.

24- G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, 1976, p 354.

گذشت. تمایز میان بازسازی‌ها نیز به سهولت قابل شناخت شد. امکان تهیه‌ی نسخه‌های متفاوت و متعدد موقعیت ایجاد نسبت مستقیمی میان اصل و نسخه‌ی بدل را از میان برد. هنرمندان مدرن، در قیاس با پیشینیان خود هدف یکسر متفاوتی را در سر داشتند: نمایش تمایز، بیان تفاوت میان اصل و بدل. درست همچون داستان کوتاه بورخس درباره‌ی نویسنده‌ای به نام پیر منارد، که کوشید تا فاصله‌ی سیصد ساله‌اش با روزگار سروانتس را حذف کند، و به جای او پاره‌هایی از **دن‌کیشوت** را، درست به همان شکلی که سروانتس نوشته بود، بنویسد. بورخس در داستانش «دو» قطعه‌ی یکسان را نمونه می‌آورد که پیر منارد و سروانتس نوشته‌اند. قطعه چنین است: «تاریخ مادر حقیقت، هم‌آورد زمان، نامه‌ی اعمال، شاهد گذشته، سرمشق و درس امروز و هشدار به آینده است»[۲۵] به ظاهر، تفاوتی میان این دو نیست. اما هنگامی که نوشته‌ی سروانتس را می‌خوانیم، متوجه می‌شویم که نویسنده از تاریخ دفاع کرده، و وقتی نوشته‌ی منارد «این مردی را که هم‌روزگار ویلیام جیمز است»، می‌خوانیم، می‌بینیم که او از تاریخ انتقاد کرده است. میان اصل و بدل از دیدگاه ساختار جمله‌ها، واژگان، نحو، و دستور زبان تمایزی نیست، اما تفاوت میان اصل و بدل، میان واقعیت و متن، میان مورد اصلی و مورد تقلیدی از جای دیگری می‌آید. ترسیم رشته‌ای یکسان از اشیاء پیش‌پا افتاده‌ی زندگی هر روزه، یا از چهره‌ی یک آدم، در کارهای اندی وارهول نشان داد که نسخه‌های بدل هر چند به نظر یکسان می‌آیند، باز بیانگر همانندی‌ها نیستند. هنر مدرن نه به بیانگری شکل ظهور، بل به تکرار بیان بیشتر وابسته است. این هنر از شرایط تولید نسخه‌ها، به شرایط تولید چیزهایی که وانمود می‌کنند با هم مشابه‌اند، و درست در همین وانمود کردن تمایز را برجسته می‌کنند، رسید. هنگامی که دلوز می‌گوید «رسالت فلسفه‌ی مدرن باژگونی افلاطون‌گرایی است»،[۲۶] هم این سرمشق هنر مدرن را در نظر دارد، و هم به گفته‌ی نیچه باز می‌گردد، که خود را باژگون‌کننده‌ی کار افلاطون می‌دانست، و در قطعه‌ی «چگونه جهان راستین سرانجام بدل به افسانه شد؟ سرگذشت یک اشتباه» از umgedrehter platonismus یاد می‌کرد.[۲۷]

فلسفه بیانگر چیست؟ دلوز می‌گوید چنین پرسشی بیانگری را اصل می‌گیرد، و کار

25- J. L. Borges, *Fiction*, tra. P. Verdevoye et Ibarra, Paris, 1974, pp 71-72.

26- Deleuze, *op. cit*, p 82.

27- F. Nietzsche, *Twilight of Idols*, tra, R. J. Hillingdale, London, 1968, pp 40-41.

فلسفه‌ای که استوار باشد به این اصل نه ابداع، بل کنش ساده‌ی پذیرش خواهد بود. یعنی اصولی را خارج از خود چون سرمشق اصلی می‌پذیرد. اما کار ما که نمی‌تواند و نباید این باشد، بل باید پایه‌ریزی اندیشه‌ای باشد که تمایزها را بشناسد. مکالمه‌های افلاطون برداشتی از دنیا را می‌آفرینند که ساختار بنیادین آن متعلق است به «یک نظام بیانگری». نسبت شکل ظهور با ایده جز این نیست. فکر و فلسفه نیز بیان زمینی ایده‌ای خواهند بود، که هرگز بدان نخواهیم رسید. در *تیمائوس* مفهومی حتی کلی‌تر از این وجود دارد. آنجا می‌خوانیم: «در ساختن جهان چیزی سرمشق بوده که همیشه همان است و دریافتنش تنها از راه تفکر و تعقل امکان‌پذیر است... جهان بالضروره تصویری است از چیزی... اما فرق میان کیفیت سخنی که درباره یک تصویر گفته می‌شود و کیفیت توضیحی که درباره سرمشق آن تصویر داده می‌شود، چیست؟ میان کیفیت سخنی که درباره موضوعی گفته می‌شود و خود موضوع سخن، همیشه قرابتی هست. از این رو سخنی که درباره چیزی ثابت و لایتغیر ــ که فقط در پرتو چراغ خرد دیدنی و از راه تفکر شناختنی است ــ گفته می‌شود، ثابت و لایتغیر است. بنابراین سخنی که در این گونه موارد گفته می‌شود باید سخن علمی به معنای راستین باشد و از حیث قاطعیت و خدشه‌ناپذیری نقص نداشته باشد. ولی سخنی هم که درباره تصویر آن چیز بیان می‌شود متناسب با موضوع سخن است، یعنی همچنانکه موضوع سخن تصویر و تقلید است، خود سخن نیز جنبه پندار و احتمال و اعتقاد دارد. زیرا میان اعتقاد و دانش راستین همان فرق است که میان «شدن» و «بودن»...»[۲۸] دشواری در این نیست که سخن هنری که به تصویر و تقلید مربوط می‌شود، پنداری و محتمل خوانده شده، دشواری اینجاست که سخن علمی قطعی و خدشه‌ناپذیر ارزیابی شده است. این تفاوت، تنها یکی از جلوه‌های باور افلاطونی است که از نسبت میان اصل و نسخه‌ی بدل می‌آغازد. همانطور که دریدا به خوبی نشان داده در واقع افلاطون نوشتار را نسخه‌ی بدل گفتار دانسته و آن پایگان متافیزیکی را برپا کرده است. اگر افلاطون هنرمند را از آرمانشهرش اخراج می‌کند، از این روست که او را مقلد می‌شناسد. البته به گمانم هیچ هنرمندی نمی‌تواند از بیرون شدن از آن آرمانشهری که چنان توصیف شده، ناخرسند باشد. در تقابل با افلاطون، دلوز این نسبت اصل و بدل را رد می‌کند. او از این هم پیش‌تر می‌رود و می‌پرسد مگر نه این که تمایز فقط از راه ادراکی که پیش‌تر از همانندی داریم دانسته می‌شود؟ پس حتی

۲۸- افلاطون، *دوره آثار*، برگردان م. ح. لطفی، تهران، ۱۳۶۷، ج ۳، صص ۱۸۳۹ ـ ۱۸۳۸.

متافیزیک افلاطونی نیز از جایی استوار است به استقلال واحدها، و نه به نسبت اصل و بدل، واقعیت و بازنمود. استقلال واحدهایی واقعی بنیان تمایز را به معنایی تازه می‌ریزد، که از جایی دیگر آغاز می‌شود، و نه از تفاوت ایده و شکل ظهور. این‌سان نابیانگری منطق نهایی است که حتی در دل خود متافیزیک نشسته است، و کسی از آن آگاه نشده بود، تا نیچه کارش را شروع کرد، و این کار هنوز تمام نشده است.

می‌دانید که ژیل دلوز در مورد هنر و زیبایی‌شناسی بسیار نوشته است. در کارنامه‌ی او کتاب‌هایی درخشان هست درباره‌ی کافکا، پروست، بکت، لویس کارول، هنر سینما، و مقاله‌هایی درباره‌ی هنر که از آثار ملویل و لاورنس تا اندی وارهول در آن‌ها موضوع بحث بوده‌اند. به تازگی کتابی از دلوز منتشر شده به نام *نقادی و کلینیک* که شماری از این مقاله‌هایش در آن آمده است.[۲۹] اما من اینجا به عمد فقط از یک کتاب او مثال می‌آورم که درباره‌ی فرانسیس بیکن نقاش است. زیرا آثار بیکن با مثال‌هایی که تا اینجا علیه بیانگری در فلسفه و در هنر مدرن آورده‌ام همخوان‌تر است، و به گمانم کتاب دلوز همچون پاسخی است به آن نقل‌قولی که از تیمائوس افلاطون در بالا آوردم. کتاب *فرانسیس بیکن، منطقِ تاثر* مثالی عالی است از گسست از بیانگری در هنر. هر چند این کتاب، در قیاس با دیگر نوشته‌های دلوز، بسیار کم خوانده شده، و ارج آن چنان که باید شناخته نشده، اما در موضوع بحث ما، یعنی فهم هنر نابیانگر، و از این رهگذر در کشف قدرت سخن بی‌معنا، اعتباری یکه دارد.[۳۰] بیکن به ظاهر هنرمندی است که از بیانگری در هنر نگسسته است، یعنی به نقاشی تجریدی روی نیاورده، بل تا حدودی چون مارسل دوشان جوان تلاش داشته تا مرزهای بیانگری را بیازماید، و به اعتباری حتی نقاشی فیگورآتیو را دنبال کرده است. تفسیر از آثار او هم همواره بر اساس بیانگری آن‌ها بوده است. حتماً این نکته را خوانده‌اید که نویسندگان زیادی گفته‌اند که پشت بدن‌ها، چهره‌ها، مکان‌ها، و اشیاء از شکل افتاده‌ای که بیکن کشیده، از خود بیگانگی، و شکل‌شکنیِ درونی و معنوی انسان معاصر «بیان» شده است.

فرانسیس بیکن، منطق تاثر کتابی است به قطع بزرگ، در دو مجلد، که جلد اوّلش متنی است نوشته‌ی دلوز درباره‌ی کارهای بیکن، و جلد دوم نمونه‌هایی است از آن آثار که مورد بحث دلوز بوده‌اند. واژه‌ی sensation که در عنوان کتاب آمده مهم است، زیرا هم در

29- G. Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, 1993.

30- G. Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, 1994.

معنای تاثر، اشاره‌ای است به تاثیرپذیری ذهن از واقعیت، که دیدیم نظریه‌ی فلسفی مورد انتقاد دلوز است، و هم به معنای احساس اشاره‌ای است به نظریه‌ی بیانگری در هنر. می‌دانید که پیش‌تر دلوز کتابی نوشته بود درباره‌ی آلیس لویس کارول، به نام ***منطق معنا***، که در عنوان آن نیز ایهامی وجود داشت، گونه‌های بازی میان حس و معنا. کتاب ***فرانسیس بیکن، منطق تاثر*** همانند کاری است که دلوز در ***کافکا***، ***در دفاع از ادبیات اقلیت*** و در ***پروست و نشانه‌ها*** پیش برده بود. در هر دو کتاب کوشش دلوز در جهت دور کردن هنرمند بود از تصاویر روانشناسانه‌ای که از او ترسیم می‌کنند. در کتاب منطق تاثر، دلوز ترجیح داده که بیکن را دانشمندی بشناسد که به پژوهش در قلمرو هنرهای تصویری پرداخته، و نه هنرمندی که بنا به تصویر قالبیِ رمانتیک در کار بیانِ حس یکه‌ی خویش است. دلوز می‌گوید که بیکن فضای پرده‌ی خود را چون یک اتاق جراحی در نظر می‌گیرد. قرار است که اینجا تجربه با از شکل انداختن همراه شود. در واقع تجربه‌ای به پایان نرسیده، تا در پرده‌ها «بیان» شود، بل تجربه‌ای راستین در خود پرده جریان دارد. پس آن تفسیر و برداشتی که در پرده‌های بیکن دردهای ناشی از همرنگ نبودن با اخلاق اجتماعی را برجسته می‌کرد، یکسر دور از کارکرد تجربی خود پرده‌هاست. بیکن که تجربه‌ی زنده و راستین خود را نقاشی می‌کند، دیگر نیازی ندارد به بیان آن‌ها در گفتگوها. پس از چیزهای دیگر حرف می‌زند، از ناهماهنگی خود با اخلاق اجتماعی، از الکل، هم‌جنس‌طلبی و... البته که هنرمند توانایی بیان شماری از اهداف و مقصودهای خود را دارد، اما تصویری که از او بر این اساس ترسیم می‌شود، بیش و کم بر اساس انحراف بحث شکل گرفته است. در ***کافکا*** نیز دلوز گاه از دفتر خاطرات نویسنده، و یادمان‌های دوستان او یاد می‌کند، اما فقط برای شکستن «تصویر هنرمند از خود او». به همین شکل در منطق تاثر نیز از گفتگوی مشهور بیکن با دیوید سیلوستر یاد می‌شود،[۳۱] باز به سودای از شکل انداختن تصویر و تصور نقاش از خودش. دلوز، بیکن را هم‌ارز با دیگر «کارگران مفاهیم»، و در گام نخست با دانشمندان، می‌شناسد. به این اعتبار هنرمند هم با مفاهیم سروکار دارد، و ناچار نیست که در زندان حس که کانت برای او ساخته است، باقی بماند. هنرمند می‌تواند به کار خود بیاندیشد، اما فقط به این سودا که ارزشی برای آن قائل شود. اما روشن است که این همان ارزشی نیست که دیگران برای اثر قائل می‌شوند. این نکته که بیکن را کارگر مفاهیم بدانیم به نتیجه‌ی مهمی منجر می‌شود: او

31- D. Sylvester, ***Interviews with Francis Bacon***, London, 1975.

یک فرد است مثل همه، و دستاوردهایش نتیجه‌ی کار بسیاری از کسان دیگر نیز هست. او کارگر نظمِ سخن است. همانطور که کافکا نیز می‌تواند دیگری باشد. هنرمند تنها جایگاهی می‌یابد در بیان تجربه‌ی همگانی و مشترک. از سوی دیگر، از هر راه دیگری که این تجربه بیان شود، باز می‌توانیم چیزی از هنرمند بیابیم. این منطق تاثر است.

نکته‌ی مرکزی و اصلی همین‌جا یافتنی است: پیش رفتن از سطح و ظواهر یک فرهنگ، و یافتن آن نیروها، حس‌ها و معناها، تاثرها که یک ساختار معیین و خاص اجتماعی و تاریخی راه را بر تکوین آن‌ها می‌بندد، و همه را به پیکر بیان‌های اجتماعی جلوه‌گر می‌کند. اهمیت کار بیکن درست همین‌جا یافتنی است. این پرده‌ها ادعای توان‌های نهانی حقیقت را ـ که گویا در هر اثر نهفته است ـ بی‌اعتبار می‌کنند، و نشان می‌دهند که هر آنچه بیان می‌شود، در واقع فرض می‌شود که بیان می‌شود. حتی بیان دلوز از پرده‌ها در **منطق تاثر** (دست آخر ناچاریم مجلد نخست را تفسیر مجلد دوم بدانیم) گونه‌ای بیان تحریف شده است. به این دلیل که هر چه با یک رسانه، و به یک زبان «بیان» می‌شود، دیگر با رسانه‌ای دیگر و به زبانی دیگر بیان نمی‌شود، بل ترجمه می‌شود که گونه‌ای تحریف است. اثر هنری در خود هست، رها از نیاز ما به بیانگری. و چون از اثر حرف می‌زنیم (چنان که دلوز از آثار بیکن حرف می‌زند) از اثر دور می‌شویم و به حرف‌ها، یعنی به ناروشنی نشانه‌ها پناه می‌آوریم. هنر غیر بیانگر «هنر مفهومی» است. این هنر هراسی ندارد که در حجاب بیان فلسفی پیچیده شود، و از مفهوم سود جوید که برای بیکن و نیز برای دلوز گونه‌ای کارآیی جسمانی است.[۳۲] مفهوم، قلمرو یا اتاق عمل یک پرده را نشان می‌دهد. بیشتر خودبسندگی آن را، و فضای بسته‌اش را می‌نمایاند، و نه نسبتش را با «مفاهیم دیگر». آن دایره‌ای که در بسیاری از پرده‌های بیکن زیر پای آدم‌ها و چیزها دیده می‌شود، همین محدود کردن است، تعیین قلمروست، حضور مفهوم است.

بیکن خود در مورد هنر غیر بیانگر حرفی دارد که به یاری حکمی مشهور از آندره مالرو تدوین شده است. او می‌گوید که دو عامل اصلی، دو دستاورد مدرنیته، در کار بودند که هنر را از قید بیانگری رهانیدند: یکی پیدایش عکاسی، که هنر را از اجبار «استناد» رها کرد (عکاسی نزدیکترین هنر به واقعیت به نظر می‌آید، اما دورترین فاصله

32- D. polan, "Francis Bacon" The Logic of Sensation" in: C. V. Bodndas and D. Olkowski eds, *Gilles Deleuze and Theater of Philosophy*, London, 1994, pp 229-254.

را با واقعیت دارد)، و دوم دنیوی شدن روزگار مدرن، که هنر را از بیان درونمایه‌ها و ارزش‌های مذهبی رهانید. نقاشی مدرن از عکاسی در هراس است، نه به این دلیل که آن را هنری بیانگر می‌یابد، بل به این دلیل که از تاثیرپذیری می‌ترسد. میان شگرد مشهور و شناخته‌شده‌ی بیکن که حرکت را نمایش می‌دهد، و آرزوی نخستین عکاسان همانندی هست. جسم در حال حرکت ساخته می‌شود، یعنی در عین حال که از شکل می‌افتد، شکل نیز می‌یابد. دلوز نشان می‌دهد که وسوسه‌ی شکل خام و ابتدایی از همین دلهره‌ی تاثیرپذیری از عکاسی پدید آمده است. این شکل خام را می‌توان در کارهای بیکن صریح و روشن یافت: به سوی تصویر گوشت خام و عضله‌ها، به سوی تبدیل شدن به جانور، درست همان‌طور که کافکا از آن یاد می‌کرد.

پس گریز از بیانگری منطق تاثر است. منطقی که نمی‌گذارد اثر هنری سند تاریخی شود. یعنی نمی‌گذارد باز به گونه‌ای دیگر در نقش بیانگر جلوه کند. دلوز از قول بیکن می‌نویسد: «میان خشونت نقاشی با خشونت جنگ تفاوت هست». سزان نیز می‌گفت که منطقِ حس غیربخردانه، و «غیر مغزی» است. به قول دلوز «هیستریک» است. همان نسبتی که در موسیقی شوئنبرگ یافتنی است، و در نوشته‌های آنتونن آرتو. باز به این دلیل است که فریاد هیستریک چنین نقش مهم و کلیدی در آثار بیکن دارد. او در فریاد ابژه‌ی اصلی نقاشی را می‌یابد. به گمان دلوز فریاد کارکرد معنوی دارد. بیش از آن که اعلام درد، یا احتضار باشد، حضور معنویت است. گونه‌ای بیان شادمانه زیستن است.[۳۳] یادآور دیونیزوس نیچه است. دلوز می‌گوید که بیکن چون بکت و کافکا به دنیا نیروی تازه‌ی خنده را می‌بخشد. نیرویی که به شکلی افراطی سرراست و صریح است، آنقدر صریح که دیگر نیازی ندارد تا چیزی بیان کند.

نکته‌ی دیگری که در آثار بیکن راه بیانگری را سد می‌کند، «قانون نامتعارف رنگ‌ها»ست. هنر مصری قدرتش را از هندسه به دست می‌آورد، از تضاد میان پس‌زمینه و آنچه پیش روست. هنر مدرن قدرت خود را از رنگ می‌یابد. از سزان به این سو «رنگ‌ها، و مناسبات رنگ‌هایند که به شکل‌گیری جهانی لمس‌شدنی و به سامان منجر می‌شوند. همچون کارکرد سرما و گرما، گسترش و انقباض».[۳۴] رنگ تصور مکان است، همان‌طور که نور تجسم زمان است. رنگ تداخل مکانی و فضایی عناصر را نشان

33- Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, p 41.

34- *ibid*, p 88.

می‌دهد، و از نشانه‌شناسی، و از این که عناصر معنا بدهند جدا می‌شود. از این جا مساله چنین مطرح می‌شود: تاثیر عناصر برهم چه معناهایی را می‌آفرینند، یا بهتر بگوییم چه معناهایی را جعل می‌کنند.

کتاب‌شناسی درس بیست و پنجم

۱. از پل دمان و درباره‌ی او

چهار کتاب اصلی دمان:

P. DeMan, *Blindness and Insight*, New York, 1971.

P. DeMan, *Allegories of Reading*, Yale UP, 1979.

P. DeMan, *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, 1986.

P. DeMan, *Critical Writings 1953-1987*, University of Minnesota Press, 1989.

درباره‌ی دمان کتاب‌های زیادی منتشر شده، یکی از مهمترین آن‌ها کتاب زیر است:

C. Norris, *Paul DeMan, Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology*, London, 1988.

برای دیدگاهی نقادانه در مورد کارهای دمان نگاه کنید به:

D. Lehman, *Signe of the Times*, New York, 1991.

۲. از ژیل دلوز و درباره‌ی او

کتاب‌های زیر از مهمترین نوشته‌های دلوز در زمینه‌ی هنر هستند:

G. Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, 1976 (1994).

G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, 1969 (1989).

G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, 1964 (1979).

G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, 1975,

G. Deleuze, *L'épuisé, Samuel Beckett*, Paris, 1992.

G. Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, 1993.

فصلی از کتاب دلوز درباره‌ی سینما به زبان فارسی ترجمه شده است:

ژ. دلوز، «تاثر، تصویر: صورت و نمای نزدیک»، برگردان م. حقیقی، **کلک**، ۴۲، شهریور ۱۳۷۲ و ۴۳، مهر ۱۳۷۲.

درباره‌ی دلوز چهار کتاب زیر راهنماهای بسیار خوبی هستند. کتاب نخست که بسیار ساده نوشته شده، و به ویژه بر آثاری که دلوز با همکاری فلیکس گتاری نوشته (یکی از مهمترین آن‌ها ***کافکا، در دفاع از ادبیات اقلیت***) تاکید دارد:

R. Bogue, *Deleuze et Guattari*, London, 1989 (1993).

کتاب‌های دوم و سوم نوشته‌هایی هستند فلسفی، هر دو به کار شناخت دقیق از فلسفه‌ی نابیانگر می‌آیند:

J. - C. Martin, *Variations, La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, 1993.

M. Hardt, *Gilles Deleuze*, University College London Press, 1993.

کتاب چهارم مجموعه‌ی مقاله‌هایی است درباره‌ی جنبه‌های گوناگون کار فکری دلوز که چند مقاله‌ی مهم درباره‌ی کارهای او در زمینه‌ی هنر در بر دارد، و یکی از آن‌ها نوشته‌ی دانا پولان درباره‌ی کتاب فرانسیس بیکن منطق تاثر است:

C. V. Bodndas and D. Olkowski eds, *Gilles Deleuze and Theater of Philosophy*, London, 1994.

۳. از ریچارد رورتی

مهمترین کارهای رورتی عبارتند از:

R. Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton UP, 1979 (1991).

R. Rorty, *Concequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press, 1982.

R. Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge UP, 1989.

R. Rorty, *Essays on Reality and Representation*, Cambridge UP, 1991.

۴. درباره‌ی جنبه‌های گوناگون پراکندگی معنا

در زمینه‌ی فلسفه‌ی علم دو کتاب زیر دیگر آثاری کلاسیک در انکار تداوم منطقی خردباوری علمی محسوب می‌شوند، نخستین به فارسی ترجمه شده است:

T. S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, 1962, Second Edition 1970 (1991).

ت. س. کوهن، ***ساختار انقلابهای علمی***، برگردان ا. آرام، تهران، ۱۳۶۹.

P. Feyerabend, *Against Method*, London, 1975.

کتاب زیر در شناخت اساس بحث کتاب‌های کوهن و فیرابند کارآست:

A. F. Chalmers, *What is this Thing Called Science?* University of Queensland Press, 1976.

کتاب‌های زیر، از دیدگاه‌های متفاوت، نکته‌هایی در مورد معمای معنا در بردارند:

D. Davidson, *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford UP, 1984.

H. Lawson, *Reflexivity, The Post-modern Predicament*, London, 1985.

J. F. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, 1988.

A. Benjamin ed, *The Lyotard Reader*, London, 1989.

کتاب آخر اهمیت خاصی دارد، زیرا دربردارنده‌ی شماری از مهمترین نوشته‌های لیوتار درباره‌ی هنر است.

۱۳

راز اثر هنری

درس بیست و ششم

۱. هنر همچون آشکارکننده‌ی راز هستی

۲. سرچشمه‌ی اثر هنری از نظر هیدگر

۳. بحث هیدگر از گوهر شعر

درس بیست و ششم

۱. هنر همچون آشکارکننده‌ی راز هستی

این واپسین درس ماست. نخستین، و تنها درسی که خارج از طرح برگزیده‌مان، یعنی شِمای ارتباطی قرار می‌گیرد. شاید بتوان گفت که در این درس نیز گونه‌ای از ارتباط مطرح است: نسبتِ میان راز اثر هنری و راز هستی. اما این رابطه چنان خصلت ویژه و یکه‌ای دارد که ناگزیریم از آن به شکلی مستقل بحث کنیم. مارتین هیدگر متفکری است که از این نسبت یاد کرده و بحثی تازه را بنا نهاده است. او زیبایی‌شناسی را به معنایی که از سده‌ی هجدهم به این سو به کار رفته مردود دانست، و از زاویه‌ای یکسر نو به مساله‌ی اثر هنری توجه کرد، همانطور که به کل فلسفه از منظر تازه‌ای نگریست. جدایی از سنت زیبایی‌شناسی، به معنای بی‌اعتباری هنر نزد هیدگر نیست، برعکس هنر در اندیشه‌ی او والاترین جایگاه را دارد. به گمان هیدگر زیبایی‌شناسی در پاسخ به پرسش‌های بنیادینی که اثر هنری برمی‌انگیزد ناتوان است، و دلیل آن را باید در وابستگی‌اش به سنت متافیزیک جستجو کرد، در حالی که آن آثار هنری‌ای که شایسته‌ی این عنوان هستند، به آن سنت ربطی ندارند. در آن‌ها پرسش‌ها یکسر دگرگون می‌شوند، و دیگر جایی برای قیاس با مسائل سنتی زیبایی‌شناسی باقی نمی‌ماند. به گمانم با این واپسین درس، کار تازه‌ای آغاز می‌شود، کاری که ادامه‌ی آن به عهده‌ی خود شما خواهد افتاد. این کار اندیشیدن به گوهر اثر هنری و آفرینش است، که از مساله‌ی بنیانِ هستی جدا نیست.

پرسش اصلی در تمامی آثار مارتین هیدگر این است: **هستیِ هستی یعنی چه؟** پرسش را می‌توان چنین ساده کرد: وقتی می‌گوییم یک آدم، یا یک جانور، یا یک چیز، یا یک اثر هست، چه می‌گوییم؟ یکی از کارهای بزرگ هیدگر نمایش ناتوانی هستی‌شناسی فلسفی است در پاسخ دادن به همین پرسش به ظاهر ساده. کتابی که هیدگر در سال ۱۹۲۷ منتشر کرد، یعنی *هستی و زمان*، آغاز بحث به شیوه‌ای تازه درباره‌ی همین نکته است. این کتاب

که مهمترین کار هیدگر در نخستین دوران کار فلسفی اوست، در فلسفه‌ی سده‌ی ما مقام و اعتبار والایی دارد. کتاب، هم در حکم گسست هیدگر است از پدیدارشناسی آن‌سان که استادش ادموند هوسرل مطرح می‌کرد، و هم بنیان پدیدارشناسی هرمنوتیک را پیش می‌کشد، که به منزله‌ی آغاز بحث است از آنچه خود هیدگر «هستی‌شناسی بنیادین» می‌خواند.[1] هستی‌شناسی بنیادین به نظر فیلسوف یگانه جستار فلسفی است که می‌تواند تاویلی درست از هستی ارائه کند، و به آن پرسش بنیادینی پاسخ دهد که به ذهن هر کودکی هم می‌رسد، اما فلسفه که گرفتار متافیزیک شده، هنوز پاسخی برای آن ندارد. هیدگر وقتی می‌گوید فلسفه در بند متافیزیک گرفتار آمده، مقصودش این است که از حقیقت دور مانده، و راز هستی را درنمی‌یابد. پس از معنای حقیقت نزد هیدگر یاد کنیم که در بحث او از هنر و شعر نیز، چنان که خواهیم دید، جنبه‌ی مرکزی دارد.

هیدگر در مورد حقیقت واژه‌ی یونانی Aletheia را به کار می‌برد، که به معنای گشایش است و گشودگی هستی. به گمان هیدگر یونانیان باستان، در اندیشه‌ی فلسفی خود پیش از دوران سقراط و افلاطون، به راز هستی پی برده بودند، و این به دلیل آشکارگی راز، یا حقیقت بر آنان بود. اما با ابداع «ایده» آن راز چیزی سر به مُهر، ناگشودنی و ناشناختنی معرفی شد. از افلاطون به بعد بیشتر فیلسوفان چنین پنداشتند که این راز گشودنی نیست، و تلاش در این مورد بیهوده است. راستی هم از آن پس هستی روی نهان کرد، و کوشش‌های خوش‌پندارانه‌ی شماری از اندیشگران نیز راه به جایی نبرد، و تنها به بنیان بینشی از وجود ختم شد که هیدگر آن را «انتیک» نامید، و بر این باور بود که چنین نگرشی راه به جایی نمی‌برد، زیرا از اصل، فرضِ جدایی ایده یا گوهر از شکل ظهور یا پدیدارها را پذیرفته است. به نظر هیدگر پدیدارشناسی هوسرل نیز با این که با طرح «ضرورت شناخت خود چیزها، رها از هر تعیّن» راه را برای هستی‌شناسی بنیادین گشود، اما به علت دل‌مشغولی با مسائل شناخت‌شناسی، سرانجام در همان بند بینش انتیک باقی ماند. از زمانی که پس از سقراط، آدمیان از شنیدن «آوای هستی» محروم ماندند، تا دوران ما، تاریخ متافیزیک، شکل گرفته است. تاریخی که «فراموشی هستی» است، و توضیح ساده‌ی آن در مقاله‌هایی از هیدگر آمده است که در کتاب **نیچه‌ی** او

1- M. Heidegger, *Being and Time*, tra. J. Macquarrie, E. Robinson, London, 1988, pp 33-36.

منتشر شده‌اند.[۲] یونانیان پیش از سقراط هستی یا Physis را آشنای خود می‌دانستند. ولی پس از پیدایش ایده، آن را در حد آنچه بر ما نمایان می‌شود شناختند. یعنی از آن پس Physis را طبیعت انگاشتند، و هر چه را که فراتر از آن می‌رود، یعنی متافیزیک را در نهایت در حکم خبر از دنیای ناشناختنی دانستند. این سان ایده، همان خدای دست‌نیافتنی شد، که زاینده‌ی مفهومی از نیکی هم هست. هیدگر افلاطون را سرزنش می‌کند که همپای ایده، این ادراک ناروشن، نشناختنی و دست‌نیافتنی از نیکی یا Agathon را نیز اختراع کرده است. ادراک بینش متافیزیکی از موارد تجریدی‌ای چون زیبایی نیز باید در همین دور ماندن ما از اصل خودمان یعنی از آشکارگی وجودمان دانسته شود. همانطور که هیدگر تمامی آرمان‌های مدرنیته را به همین سرچشمه‌ی پیدایش ایده و مطلقِ نیکی باز می‌گرداند. او می‌گوید که جای گرفتن دوران نو در دل متافیزیک بنیاد نادرستی‌هاست. اما در تقدیر روزگار نو این نیز هست که راه چاره را پیش‌رو داشته باشد، و اصلی هست که هم راه نجات را می‌گشاید و هم راه نابودی را. این اصل، به پیکر آوردن متافیزیکی تکنولوژی است که هیدگر آن را Gestelle «گشتل» خوانده است، واژه‌ای به معناهای قالب‌بندی، قاب گرفتن، و به نظم آوردن. این اصل از یکسو خطرناک است، آنجا که همه چیز، از جمله طبیعت و زیست‌جهانِ ما را جز ابزاری بیش نمی‌داند، و از جدایی سوژه و ابژه می‌آغازد. این جدایی سوژه یعنی فاعلِ اندیشنده از ابژه یا جهان موجود، از مبانی فلسفه‌ی مدرن از دکارت به این سوست، و در دل خود این حکم متافیزیکی را نهان دارد که ابژه، یعنی جهان در خدمت سوژه یعنی انسان است. این است دلیل دشمنی هیدگر با انسان‌باوری فلسفه‌ی جدید.

اما از سوی دیگر در تقدیر «قالب‌بندی» یا «گشتل»، این نیز هست که راه رستگاری را بنمایاند. زاده‌های کار و کنش و اندیشه‌ی آدمیان فرآورده‌های تخنه‌اند، و تخنه Tekhne چنان که یونانیان می‌شناختند، انواع کنش‌های تولیدی آدمی است. از نظر یونانیان تخنه هرگونه تولید آدمی بود، خواه هنری و خواه فنی. جلوتر خواهیم دید که هیدگر هنر را به معنای آشکارگی، دانایی و دیدن در کلی‌ترین معنای آن می‌داند، و آن را برتر از هر تولید و تخنه به شمار می‌آورد. اما تمایز موجود و امروزی میان هنر و دیگر تولیدهای ما، به گمان هیدگر از آنِ روزگار متافیزیک است، و چون شکافی در اصل آفرینندگی آدمی جلوه می‌کند. هیدگر از راهی دیگر بر تفاوت هنر با هر شکل دیگر آفرینندگی و فن‌آوری

2- M. Heidegger, *Nietzsche*, tra. P. Klossowski, Paris, 1975, 2 vols.

آدمی تاکید می‌کند. او می‌پرسد: آیا در هنر چیزی یافتنی هست که ما را به آن یگانگی آغازین کار و هنر برگرداند، یا دستکم آن را برای ما روشن کند؟ یگانگی‌ای که خود زاده‌ی آشکارگی جهان بر ما بود؟ خود او در پاسخ، از این نکته می‌آغازد که در قلب مساله‌ی آفرینش هنری نسبت به هنر با Aletheia نهفته است. و به همین اعتبار هنر با اندیشیدن (Denken) مناسبت نزدیک دارد، و هنرمند همان اندیشگر است.

اکنون به بحثی از کتاب ***هستی و زمان*** که به گونه‌ای به هنر مرتبط می‌شود توجه کنیم. آن نکته‌های کتاب که به هنر ارتباط دارد در بحث از تحلیلِ زبان آمده‌اند. هدف اصلی کتاب تحلیل ساختار هستی انسانی است، وکشف معنا و معناهای محتمل این هستی. انسان در کتاب با عنوان دازاین یا «هستی ـ آنجا» معرفی شده است. اشارتی به حضور آدمی در جهان، و پرتاب شدنش در هستی، یاگشایش به هستی. شاید یک علت کاربرد این واژه‌ی دازاین به جای انسان تمایل هیدگر باشد به دور ماندن از مفهوم سوژه، و برداشت انسانگرایانه. نکته‌ای در بحث هیدگر در ***هستی و زمان*** که به گونه‌ای به هنر و شعر مرتبط می‌شود، در همین اشارت آخر نهفته است. دازاین نمی‌تواند حقیقت را در گزاره‌ها، یعنی در قضیه‌ها و تعریف‌ها بیابد، بل آن را به گونه‌ی دیگری می‌جوید، گونه‌ای که البته او در آن سوژه‌ی اندیشنده‌ی فاعل نخواهد بود. حقیقت در زبانی غیر گزاره‌ای، و غیر منطقی جای دارد، و در این بیان آشکار می‌شود. اینجا در واقع حاکم خود زبان است.[۳] زبانی که در آثار بعدی هیدگر از آن با عنوان شعر یاد شده، و بیانی است از حقیقتِ دازاین. از اینجا نکته‌ی نسبت هستی و زبان پیش می‌آید که در واپسین آثار هیدگر مساله‌ای کلیدی است، خاصه آنجا که می‌گوید: زبان خانه‌ی وجود آدمی است.[۴]

در نقادی ادبی و هنری، همواره زبان شعر و بیان هنری فاقد «ارزش حقیقی» دانسته می‌شد. فقدان ارزش حقیقی گفته‌ی آی. ا. ریچاردز است که از نظریه‌اش در مورد جدایی زبان علمی و زبان هنری در درس چهاردهم بحث کردیم. در همراهی با ریچاردز، بسیاری از فیلسوفان شعر را «شبه گزاره»‌ای در برابر زبان معمولی دانسته‌اند. شگردهای شاعرانه‌ی متن از نظر آنان منش تزئینی دارند، و رهایند از تاملات شناختی. بنا به این دیدگاه، ارزش شعر فقط در این است که می‌تواند به گونه‌ای کارآ با عواطف گوینده، و تا

3- Heidegger, *Being and Time*, pp 203-210.

۴- شماری از مهمترین نوشته‌های هیدگر در مورد زبان را در مجموعه‌ی زیر می‌توان یافت:
M. Heidegger, *Acheminement vers la parol*, tra. J. beaufret, W. Brokmeier, F. Fedier, Paris, 1984.

حدودی با عواطف مخاطب رابطه‌یابد. اما شعرکاری‌به کشف حقیقت ندارد. اساس حکم آخر هم این پیشنهاده است که حقیقت فقط در گزاره‌های منطقی و استدلالی بیان شدنی است و بس. اما هیدگر نظری مخالف این دیدگاه را ارائه می‌کند. او می‌گوید که سرچشمه‌ی حقیقت نه در گزاره‌ها بل در آشکارگی، و از حجاب بیرون‌شدگی خود چیزهاست. برای این که گزاره‌ای بتواند از صدق و کذب چیزی، سخن بگوید، باید نخست خود آن چیز آشکار شده باشد. حقیقت ناپنهانی است. پیشوند a که جنبه‌ی سالبه دارد، در a-letheia بسیار مهم است. حقیقت نا ـ پنهانی است، آشکارگی است. در متافیزیک، حقیقت پنهان است، و هر گزاره معنایی برساخته از آن است. هیدگر هنگامی که از سخن (Discurse=die Rede) یاد می‌کند، شکل‌گیری یا مفصل‌بندی موارد آشکار و نهان هستی را در نظر دارد. مهمتر از این، در این مفصل‌بندی مواردی هم هست که خود را پنهان می‌کند، و به حجاب تازه‌ای درمی‌آورد. نیروی ادبیات در این پرده‌برداری است. به نظر هیدگر حقیقت نه با ضابطه‌ی گزاره‌های منطقی دانسته، و نه با آن‌ها داوری می‌شود. نیروی اثر هنری آنجا روشن می‌شود که می‌تواند ساختار معنایی یا «جهانِ خود» را بیآفریند. این کار از عهده‌ی آن زبانی که فقط از موارد به نقد یافته شده سخن می‌گوید، برنمی‌آید.

در *هستی و زمان* سوژه کنار گذاشته شد، و با آن مفاهیمی چون احساسات، عواطف، ادراک حسی یا استتیک نیز معنای سنتی خود را از کف دادند. اینجا ادراک به معنایی تازه مطرح شد: ساختار بنیادین دازاین. دازاین به روی موارد موجود، هم گشوده است و هم بسته. ما کمتر به حضور خود در جهان آگاهیم، ما در موقعیت‌های این جهان قرار می‌گیریم، یعنی در آنچه هیدگر die Befindlchkeit نامیده است. موقعیت، چیزهایی را به روی ما می‌گشاید، و چیزهایی را پنهان می‌دارد، شکل‌های هستی را با ابژه‌ها یکی می‌نمایاند. ادراک از این در موقعیت بودن، از این آشکارگی همراه با نهان‌گری برمی‌آید، یعنی از آهنگ درگیری ما با چیزها. سوژه در وجودش، در آگاهی و خودآگاهی‌اش، در جهانِ حقایق و داده‌ها از ساختار این درگیری دور می‌شود. اما اثر ادبی ــ و سایر شکل‌های هنری ــ نقش مهمی در ایجاد رابطه با آن آهنگ درگیری ایفاء می‌کنند. اثر آشکارگی مناسبات هستی است، امکانات هستی را نمایان می‌کند. اثر با آفرینش «جهانِ خود» شیوه‌های دیگرِ بودن را می‌آزماید. اثر شیوه‌های گوناگونِ بودنِ آدم‌ها، چیزها، آثار و امر مقدس را به هم می‌پیوندد.

هیدگر در واپسین دوره‌ی کار فکری‌اش، خاصه در بحث از شعرهای هلدرلین، این نکته

را پیش می‌کشد که اثر هنری می‌تواند ساختار تازه‌ای میان اجزاء بسازد، و به همین دلیل است که از سخن عقلانی جلوتر می‌رود. خرد همواره در افق ناآشکارگی جای دارد، افقی که هر چه پیش می‌رویم باز برقرار است. هر گزاره‌ی سخنِ عقلانی، تاریخی است. نه فقط چون از روح دوران یا zeitgeist خبر می‌دهد، بل به این دلیل که بنیان ارتباطی و شناختی آن از به هم پیوستگی موارد موجود سخن دارد، سخنی درباره‌ی افق موجود. این است که زیبایی‌شناسان از «امیدِ رنسانس»، «مالیخولیای رمانتیک»، و یا از «دوره‌های روش بیان» حرف می‌زنند. اما این همه خبری از آشکارگی ناب، یا حقیقت نمی‌دهند. در این مورد به یکی از کارهای ارجمند، اما کمتر شناخته‌شده‌ی هیدگر دقت کنیم، به کتاب ***ادای سهمی به فلسفه*** (که مشهور است به *Beiträg*، مجلد ۶۵ مجموعه‌ی آثار هیدگر).[۵] در بخش هفتاد و ششم این کتاب، با عنوان «احکامی درباره‌ی علم»، می‌خوانیم که هیدگر ادعاهای علم (و از جمله علم ادبی، نظریه‌ی ادبی، و نقادی) را که در به قاعده درآوردن شکلی از دانش، و رسیدن به روش نظام‌مند خلاصه می‌شوند، رد می‌کند. او می‌گوید که علم، نهادی شدن دانایی است و انحراف آن از حقیقت. علم شکل بیان نادرست (ناآشکار) هستی را به جای حقیقت انگاشتن است. هرگونه تلاش برای به قاعده درآوردن روش‌مندانه‌ی شعر و اثر هنری (یا به زبان آشنای ما در درس‌های گذشته: مفهومی کردن اثر هنری) فقط بدین معناست که از حقیقت شعر (یعنی از گوهر هنر) دور شویم. نظریه‌ی ادبی کل زمینه‌ی پژوهش را چنان ترسیم می‌کند که گویی از پیش با آن‌ها آشناست. انگار به راستی معیار صدق و کذب را در دست دارد. شعر را مورد موجود می‌انگارد، و در نظر نمی‌گیرد که شعر سرنگونی رادیکال مورد موجود است. این سان شعر از شعر بودن دور می‌شود، و «تبدیل به ادبیات می‌شود». هیدگر از این هم پیش‌تر می‌رود، و می‌گوید که شعر تبدیل به متن می‌شود، یعنی یک ابژه‌ی فرهنگی، ساختاری ایدئولوژیک. او می‌افزاید که اینجا اصلاح روش هم به کاری نمی‌آید، زیرا در چنین نگرشی اساساً «نتیجه» مهم است و نه «حقیقت بنیادین اثر». نقطه‌ی عطف، یا گسست جایی پیش می‌آید که ما از نگرش موجود خود دست بکشیم، و دیگر در پیکر مقوله‌های تولید و مصرف نیاندیشیم. اینجاست که شعر به حقیقت خود باز می‌گردد. و اگر ما این خواست برگشت را نداشته باشیم، به جایی نخواهیم رسید.[۶]

5- M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie, Gesamtausgabe*, Band 65, Frankfurt Am Main, 1989.

6- *ibid*, pp 145-159.

باز در قطعه‌ی ۲۷۷ از همین کتاب ***ادای سهمی به فلسفه***، با عنوان «متافیزیک و سرچشمه‌ی هنر» می‌خوانیم که میان زیبایی‌شناسی که امروز مطرح می‌شود، با متافیزیک نسبت نزدیکی وجود دارد. زیرا هر دو به «خواستِ خواست» (will zum willen) دچارند. هیچ یک نمی‌تواند به گوهر بیاندیشد. میان اقتدار فنی روزافزون، که از یک سو همان قدرت گرفتن شیوه‌ی بیان است، و از سوی دیگر چیزی است که هیدگر «ترافیک هنرها» (Betrieb mit "der kunst") نامیده، که گسترش سریع هنرها، درهم شدن چاره‌ناپذیر آن‌ها، و سرانجام توقف آن‌هاست، نسبتی ایجاد شده است. از این رو تاریخیگری زیبایی‌شناسانه نیز با تقدیر تکنولوژی مدرن پیوند یافته است.[7] در واقع، زیبایی‌شناسی امروز از هنر فقط یک «بیانگر» ساخته است، چیزی که در حد قالب‌بندی و شکل‌گیری و تقدیر تکنولوژی بازشناختی است.

ما جهان را از دو راه می‌شناسیم. یا از راه «چیزها»، و یا از «راه‌های هستی». اگر به جهان از راه دوم بنگریم، آنگاه «بودنِ در جهان» معنایی بارها بیش از دسته‌بندی و منظم کردن داده‌های جهان می‌یابد. زبان ابزار دانستن آن چیزی می‌شود که «مقصود از بودنِ در جهان» است. جهان نیز آن نظم ابژه‌ها نخواهد بود که دانشمندان و فیلسوفان (و اساساً سوژه) در پیش رو دارند، و تحلیل‌اش می‌کنند. یعنی دنیا چیزی منفعل و پذیرای کردار ما نخواهد بود. در این حالت شناخت نیز ایجاد نسبت میان ابژه و سوژه نخواهد بود. از این رو برای هیدگر زبان به معنای ابزار بیانگری و معرفی چیزها نیست، بل خود سازمان‌دهنده‌ی کنش‌ها، در راستای «در جهان بودن» است. شناخت نیز فراشد پویای کنش‌هاست، گفتگویی متقابل و مداوم، که هرگز به نتیجه‌ای قطعی نیز نخواهد رسید. هرگز به پایان نمی‌رسد و بسته نمی‌شود. کاری نیست که از پیش برنامه‌ریزی شود، و به انجام رسد. بخشی است از هستی، و از زبان. زبان بیش از آن که چیزی بگوید چیزی را نشان می‌دهد. دلالت‌گر نیست، مکاشفه است. هیدگر در تحلیل نخستین بند شعر تراکل «شامگاه زمستانی» می‌نویسد که وصف بارش برف زمستانی که از پنجره دیده می‌شود، اهمیت ندارد، بل «وجه وجودی فراخوان» مهم است، این بند گونه‌ای دعوت است. آنچه می‌گوید هیچ مهم نیست، باید توصیفی را که می‌کند رها کنیم. مهم آن است که چگونه ما را فرامی‌خواند، از ما و از چیزها یکسان دعوت می‌کند تا به جهانش، به دنیای شعر، راه یابیم. بند دوم شعر از جهان دعوت می‌کند تا به فراخوان چیزها پاسخ دهد، و بند سوم

7- *ibid*, pp 503-506.

سرانجام جهان و چیزها (و ما) را با هم آشتی می‌دهد. شاعر، جهان، و خواننده از راه فراخوان زبان به همدیگر نزدیک شده‌اند، و نه از راه وصف چیزها.[8] این تحلیل را شاید بتوان بیانی مجازی دانست برای درک پیکاری که برای رسیدن به معنا، فراتر و بیرون دلالت‌های زبانی و زبان دلالتگر وجود دارد. راهی است تا به قول دریدا شکلی از نوشتار را بشناسیم «که بی‌حضور و بی‌غیاب» شکل گرفته است: «بدون تاریخ، بی‌علت، بی‌سرچشمه، و بی‌فرجام است، چیزی است که تمامی دیالکتیک، کل دین‌شناسی، کل فرجام‌شناسی، و تمامی هستی‌شناسی را باژگون می‌کند».[9]

زبان در کاربرد هر روزه‌ی خود شفاف است، به کار می‌رود، و به همین دلیل محو می‌شود. کاربرندگانش بدان نمی‌اندیشند، از آن سود می‌برند. بنا به عادت از آن استفاده می‌کنند. اما زبانِ شعر مبهم است، چون با کاربرد همه روزه نمی‌خواند. در شعر زبان تبدیل به مانع و معضل می‌شود. هیدگر می‌گوید که سوژه برخلاف برداشت دکارتی، همواره آگاه نیست، بل به جهان عادت می‌کند. بینش او انتیک است. اما ما در هنر با دنیای بیگانه، و با رخدادهای بیگانه رویارو می‌شویم. همانطور که کاربرد معمولی ابزار، «جنبه‌ی عقلانی» کار در جهان است، یعنی حل شدن، و پنهان شدن در جهان است، زبان هر روزه و گزاره‌های زبان علمی، نیز در حکم عادت به جهان هستند. جهان، این افق گشوده‌ی معناها، در تقدیر تکنولوژیکِ روزگار نو حل شده است، اینجا ابزار و فن نیز در جهان حل شده‌اند. اما چیزی نامتعارف باقی مانده است. اثر هنری باقی است. چیزی که درست در همین فاصله و تمایزش با دنیا توان آشکارگی حقیقت را دارد، و می‌گذارد که چیزها مستقل از کاربرد خود باشند. خودشان باشند. گوهر اثر به بیان آمدن است، و این می‌گذارد تا چیزها به سخن آیند، و آن‌سان که هستند خود را بنمایانند. ساختار اثر هنری، این‌سان، جهان را همچون رخداد می‌نمایاند. آن را از نا آشکارگی درمی‌آورد. جهان را به روشنایی می‌کشاند، و چیزها را غیرشفاف می‌کند.

۲. سرچشمه‌ی اثر هنری از نظر هیدگر

در نوامبر ۱۹۳۵ هیدگر در فرایبورگ خطابه‌ای با عنوانِ *سرچشمه‌ی اثر هنری* ایراد کرد، و دو ماه بعد در زوریخ همان خطابه را تکرار کرد. در سال ۱۹۳۶ متن خطابه را کامل کرد، و

8- M. Heidegger, 'La parole' in: *Acheminement vers la parole*, pp 11-38.

9- J. Derrida, "ousia et grammé" in: *Marges de la philosophie*, Paris, 1979, p 78.

سرانجام در پایان این سال، متن را در سه بخش با همان عنوان در فرانکفورت ارائه کرد، و آن را به صورت رساله‌ای نیز منتشر کرد. رساله‌ی مشهور هیدگر که در کتابِ ***کوره‌راه‌های جنگلی*** آمده، و امروز به زبان‌های بسیار ترجمه شده، متن همین خطابه‌ی فرانکفورت است.[10] این اثر نخستین کار هیدگر به شمار می‌آید که موضوع آن هنر است. البته نکته‌ی مرکزی در این رساله همچنان مساله‌ی هستی یا die seinsfrag است، و هیدگر در پی آن است که نشان دهد چگونه اثر هنری راهگشای فهم راز هستی است. دو نکته‌ی مهم در این مقاله مطرح می‌شوند: ۱) چرا هنر؟ چه ضرورتی برای این رخداد وجود دارد؟ چرا این شکل هستی؟ ۲) چرا اثر هنری؟ چه چیز سرچشمه‌ی آن است، و به چه معنا اثر خود سرچشمه محسوب می‌شود، و اساساً سرچشمه‌ی چه چیز هست؟ پرسشِ راهگشای بحث در نگاه نخست بسیار ساده می‌نماید: سرچشمه‌ی اثر هنری چیست؟ و مقصود از سرچشمه هم روشن است: از چه چیز، و با چه چیز اثر هنری آن می‌شود که اکنون هست؟ سرچشمه‌ی هر چیز آن است که به گوهر آن شکل می‌دهد. اندیشه درباره‌ی این که چیزی چه هست، و چگونه هست، اندیشه به گوهر آن است.

اثر محصول مولف است. به این معنای ساده که نتیجه‌ی کار پدیدآورنده‌اش محسوب می‌شود. اما با اندکی دقت درمی‌یابیم که مولف نیز، خود، محصول اثر است. اثر است که به آفریننده‌ی خود امکان می‌دهد تا در مقام آفریننده ظاهر شود. پس هنرمند سرچشمه‌ی اثر است، و اثر سرچشمه‌ی هنرمند. هیچ یک بدون دیگری وجود ندارند. هنرمند در اثر هستی می‌یابد، و اثر ساختار رخداد، جهان، و هنرمند را می‌نمایاند. حتی مخاطب (die Bewahrenden) را به زندگی خود راه می‌دهد. متقدم بر هر دوی اثر هنری و هنرمند، چیزی وجود دارد که در نام هر دو نیز آمده است: هنر. به شیوه‌ای خاص و متمایز می‌شود گفت که هنر سرچشمه‌ی هر دوی اثر هنری و هنرمند است. اما هنر واژه‌ای بیش نیست، و چیزی راستین بدان تعلق نمی‌گیرد. ایده‌ای همگانی است که تنها موارد موجود، که فعلیت دارند بدان متعلق‌اند، یعنی هنرمند و اثر. نکته اینجاست که پرسش از سرچشمه‌ی اثر، در واقع، پرسیدن از گوهر هنر است. هنر از بررسی اثر دانسته می‌شود، و اثر با دانستن گوهر هنر روشن می‌شود. دور تسلسلی که «علیه منطق می‌نماید، و ادراک معمولی خواهان رفع این دور است».[11] اما ما باید این دور را دنبال

10- M. Heidegger, *Basic Writings*, ed. D. Farrell Krell, New York, 1993, pp 139-212.

11- *ibid*, p 144.

کنیم. این حلقه‌ی هرمنوتیک است: از اثر به هنر، از هنر به اثر. هیدگر پیشنهاد می‌کند که برای حل دشواری از اثر آغاز کنیم، از چیزی موجود و حاضر.

سرچشمه‌ی اثر هنری، هنر است. اما هنر در اثر فعلیت می‌یابد. پس ما باید از فعلیت اثر آغاز کنیم. اثر را یک «چیز» می‌دانیم. اما چگونه چیزی است؟ هیدگر در نوشته‌های دیگر خود با دقت بیشتری به این پرداخت که **«یک چیز چیست؟»** (این پرسش موضوع و عنوان یکی از کتاب‌های مهم اوست، که بر اساس درس‌هایش در دانشگاه فرایبورگ در ۳۶ ـ ۱۹۳۵، یعنی درست هم‌زمان با رساله‌ی ***سرچشمه‌ی اثر هنری***، نوشته شده است). اما در ***سرچشمه‌ی اثر هنری*** میان سه چیز تفاوت گذاشت: یکی آن چیزی که صرفاً چیز است، و به گونه‌ای طبیعی، و به سادگی وجود دارد، یعنی بیرون از من، آنجا قرار دارد، دوم آن چیزی که مورد استفاده دارد، و من آن را می‌سازم، سوم آن چیزی که اثر هنری است. برای روشن شدن نکته به مثالی که خود هیدگر آورده، یعنی به پرده‌ی نقاشی مشهور وان‌گوگ دقت کنیم: کفش‌های کهنه‌ی روستایی که گوشه‌ای افتاده است. این کفش‌ها نخست چون ابژه‌هایی نمودار می‌شوند بیرون از ما، که زندگی‌ای در خود دارند. سپس سویه‌ی ابزاری کفش‌ها به چشم می‌آید، روشنگر مواردی از زندگی زن روستایی: کارش، سختی‌هایش، جد و جهدش. اینجا کفش‌ها تعریفی هستند از ابزار: منبع قابل اعتماد. سپس کفش‌ها همچون اثری هنری بیرون از ساختار موضوع و محمولی زبان ما قرار می‌گیرند، به عنوان موضوع‌هایی نقاشی شده، بیرون از ما، و خارج از زبان ما، در خود و بی‌نیاز از تعریف.[12] اثر هنری به ما نشان می‌دهد که کفش‌ها در حقیقت چه هستند. خود کفش‌ها، آن سان که در خود وجود دارند. کاری بی‌حاصل‌تر از این نیست که ما نخست تعریفی را اختیار کنیم، و بعد آن را به اثر نسبت دهیم.[13] هیدگر می‌گوید که اثر را تنها با قرار دادن در ظلمت می‌توانیم محدود کنیم، یعنی با تبدیل کردنش به موضوع نقادی‌ها، نهادها، اقتصاد تولید و از این قبیل. با انجام این کار از یاد می‌بریم که اثر خود یک جهان است، و ویژگی مطلق خود را دارد. درست به همین دلیل هم گفتن این که اثر حقیقت است، آن را در حد تقلید نزول نمی‌دهد، چون مساله بر سر حقیقت خود اثر، و آشکارگی آن است.[14] حقیقت در اثر رخ می‌دهد. اثر در خود جهانیت دارد. جهانی است

12- *ibid*, p 159.

13- *ibid*, p 161.

14- *ibid*, p 162.

که زمین خود را می‌یابد. ناقدانی در تفسیر مفاهیم جهان و زمین می‌گویند که زمین مادیت است، موردی فاقد معنا و دلالت، یعنی رها از هر معنای جسم و طبیعت، و جهان معنای تاریخ و زندگی است. اما به گمان من این تفسیر ساده‌گرا نکته‌های مهمی از بحث هیدگر را از نظر دور می‌دارد. از جمله این نکته را که فقط در رویارویی زمین و جهان، تنها در این رخدادی که، اثر یا کار هنری اثریت می‌یابد. سرچشمه‌ی اثر رخداد حقیقت است، آشکارگی هستی است. و اثر از اینجا، خود سرچشمه می‌شود، سرچشمه‌ی فضای خود، و سرچشمه‌ی امکانات تازه، و قانون‌های تازه.

در این مورد تفسیر جیانی واتیمو بارها بیشتر به روح کلام هیدگر نزدیک است. او در مقاله‌ی «مرگ یا زوال هنر» می‌نویسد که اثر هنری از نظر هیدگر نمایش (Aufstellung) جهان است، و تولید (Her-stelung) زمین است. اثر جهان را نشان می‌دهد، جهانی تاریخی را، که در خود موقعیت اجتماعی و گروهی را بیان می‌کند. از این رو شاید بتوان با بیانی نزدیک به دیلتای گفت که در اثر هنری حقیقتِ یک دوران تاریخی آشکار می‌شود. اما از سوی دیگر اثر «شکل‌گیری حقیقت» است. خاک خود را می‌سازد، شاید با توجه به این نکته بتوان گفت که پیکربندی مادی خود را ممکن می‌کند. پس، اثر درآمدی به جهان است. درست همچون زبان که در مقام درآمدی به جهان زمینه‌ی آن را می‌آفریند. اثر بنا به نوشته‌ی هیدگر در مورد هلدرلین Phusis دارد، خبر از جهانی دیگر می‌دهد. از این رو با گذر از متافیزیک، و با فراروی یا verwindung به دنیایی تازه می‌رسد.[15] واتیمو در کتابش ***درآمدی به هیدگر*** این نکته را که اثر هنری طرح جهانی تازه را می‌ریزد. و در عین حال ریشه در خاک این جهان دارد، مساله‌ی مرکزی دیدگاه هیدگر در زمینه‌ی هنر دانست.[16] او تاکید کرد که درست به همین دلیل اثر هنری شکل‌دهنده‌ی به حقیقتی تازه است.

به نظر هیدگر زیبایی‌شناسی، یعنی رویکرد سنتی به هنر، توانایی کشف این نکته‌ها را ندارد. زیبایی‌شناسی پیش از آنکه علمی خاص باشد، یا مقامی هم‌ارز منطق و اخلاق یابد، شیوه‌ی خاصی است در دقت به آثار هنری و به هنر، که همه چیز را به ادراک حسی تقلیل می‌دهد. اثر را نه آن سان که در گوهر خود هست، بل در تاثیری که بر حسیّت می‌گذارد، در نظر می‌گیرد. در دقت هیدگر به هنر، اثر هنری چون موضوع حسیّت یا aisthesis مطرح نمی‌شود، و به ادراک حسی کاری ندارد. هیدگر می‌گوید که اندیشه به

15- G. Vattimo, *La fin de la modernité*, tra Ch. Alunni. Paris, 1987, pp 65-66.

16- G. Vattimo, *Introduction à Heidegger*, tra. J. Rolland, Paris, 1982, p 129.

هنر، آن است که «به یاد بسپارد و بپرسد». همچون خود شعر که از دل هستی برمی‌آید و به حقیقت آن می‌رسد. زیبایی‌شناسی به معنای شناخت مورد حسی، به نظر هیدگر پیشینه‌ای بسیار طولانی‌تر از سده‌ی هجدهم دارد. زیبایی‌شناسی با متافیزیک پدید آمد، و به‌گونه‌ای خاص با ایده‌ی افلاطونی ساخته شد. علم به ادراک حسی همراه شد با زوال مکاشفه‌ی هنری، و از آن پس، بیانگری جای مکاشفه را گرفت. این سان زیبایی‌شناسان به جای این که در خود اثر، و با خود اثر در پی ادراک شهودی معناهایی ژرف برآیند، تلاش کردند تا معناهایی خود ساخته را به اثر نسبت دهند. هربار، در هر پله‌ی متافیزیک، به شکلی خاص چنین شد. پژوهش اثر هنری بر اساس ارزیابی تاثیری که بر حس ما می‌گذارد، و ادراک حسی‌ای که نتیجه‌ی آن است، سبب می‌شود تا مفاهیمی در دل زیبایی‌شناسی رشد یابند که حتی اگر هدف آن‌ها اندیشه‌ی بیشتر در مورد اثر باشد، باز به هیچ‌رو بسنده نباشند. یکی از این مفاهیم، در بحث قدیمی نسبت محتوا و شکل جلوه دارد که به گفته‌ی هیدگر «شِمای مفهومی اصلی را در تمام نظریه‌ی هنری و کل زیبایی‌شناسی تشکیل می‌دهد»،[۱۷] فراتر از مباحث هنری می‌رود، و چیزی را هم روشن نمی‌کند. در کتاب **نیچه** نیز هیدگر شرح دقیقی آورده است که چرا تمایز شکل و محتوا بی‌معناست، و ارتباطی به اثر هنری ندارد.[۱۸]

هر اثر هنری از دوران خود جدا می‌شود. هیدگر از ***آنتیگونه*** مثال می‌آورد،[۱۹] اما می‌گوید که «اثر توانایی آن را دارد که گستره‌اش را خود بیآفریند».[۲۰] از سوی دیگر، یک منش اثر هنری این است که می‌تواند به چیزی جز خودش ارجاع شود. با اینکه اثر در خود بسنده و کامل است باز به چیزی غیر از خودش باز می‌گردد و اشاره دارد. اثر همواره آشکارا به چیزی دیگر مرتبط می‌شود. اثر در حکم تمثیل است، سبب می‌شود تا چیزی دیگر دانسته شود، یا به زبان هیدگر «آنجا گرد آید». ولی باز نادرست خواهد بود که اثر را با این توان تمثیلی آن بشناسیم و تعریف کنیم. چیزی برای طبیعت نامحسوس و ناشناختنی است، اثر آن چیز را محسوس و آشکار می‌کند. این بدان معنا نیست که اثر را از راه مورد محسوس بشناسیم. باز بدین معنا هم نیست که اثر را از راه ارجاع به آن مورد ناشناخته‌ی آغازین بشناسیم. آن مورد را در تاریخ متافیزیک گاه ایده

17- Heidegger, *Basic Writings*, p 153.

18- Heidegger, *Nietzsche*, vol 1, p 81.

19- Heidegger, *Basic Writings*, p 166.

20- *ibid*, p 167.

خواندند، گاه ایده‌آل، گاه روح مطلق، گاه ارزش‌ها، یا حتی احساسات و عواطف انسانی. نکته اینجاست (و متافیزیک این نکته را می‌پوشاند) که اثر فقط بیانگر محسوسِ مورد حس‌ناشدنی نیست، بل بارها مهمتر از آن، آشکارکننده‌ی راز هستی است. این آشکارگی معنایی ناگفته، نهفته، و ناپیدا که خود از آشکارگی می‌گریزد، و روشن کردن این نکته که مورد ناگفته از گفتن پرهیز دارد، کار راستین اثر هنری است. خود هنر است.

در بیان آنچه گوهر اثر هنری را می‌سازد، هیدگر از جهش (Sprung) یاد می‌کند. در واقع این جهش خود را در اثر باز می‌یابد، و می‌نمایاند. بودنِ اثر چنان کامل است که به چیزی جز خود باز نمی‌گردد. از این رو هیدگر مثال را در اثری هنری می‌یابد که هیچ مجازی نیست، یعنی به چیزی جز خود اشاره ندارد: پرستشگاهی باستانی، که از زمان یونانیان تا امروز باقی است. این پرستشگاه زمانی اشارتی بود به امر مقدس. معبدی بود که به کاری می‌آمد. امروز خدایش آن را ترک گفته، و دیگر به چیزی، معنایی، یا دلالتی اشاره ندارد. خیلی ساده، آنجا هست. بر فراز صخره‌ای، یا در دامنه‌ی تپه‌ای، در آرامش و سکون. اکنون خود، امر مقدس است. از این معبد امر مقدس، نیروی خدایی، و تقدس دانسته نمی‌شود، بل خودِ پرستشگاه در این استقلال خود از معنا، بیرون زبان و ادراک ما، امر مقدس است. مهم نیست که خدایش کجاست، مهم این است که خودِ معبد آنجاست. اما پرستشگاه به گرداگرد خود بی‌تفاوت نیست. در جهانِ بیرونِ دنیای این اثر هنری، تولد، مرگ، شادی‌ها و اندوه‌ها، وجود دارند. این همه مجازهای تقدیر آدمی‌اند. ولی سرانجام معبد، این اثر هنری، فراتر از این همه می‌رود. چون جهان خود را می‌سازد، چون تبدیل به هنر می‌شود.[21]

منش مهم اثر هنری این است که جهان خود را می‌سازد. به دنیای خود شکل می‌دهد (Aufstellen). اثر در غیاب مطلق موضوع خود، از جهان خویش خبر می‌دهد. دنیای اثر به سادگی گردهم‌آیی موارد و چیزهای موجود نیست، یک قاب هم نیست که در آن هر چیز موجود یا ممکن جای گیرد. جهان ابژه‌های پیش چشم ما نیست، بل جهانی است که جهانیت می‌یابد.[22] جهانی آشنا، که «خانه‌ی ما می‌شود». سنگ جهانی ندارد، جانور و گیاه نیز جهانی ندارند، آن‌ها فقط زیستگاه دارند. اما زن روستایی جهانی دارد که به روی او گشوده است. او به این جهان چون ضرورتی در دست، و نزدیک، وابسته است. اثر

21- *ibid*, pp 167-168.

22- *ibid*, p 170.

هنری درست به همین اعتبار جهانیت دارد. اثریت اثر هم با جهانِ اثر شکل می‌گیرد، و هم با ساخته شدن، یا آنچه هیدگر Her-stellen نامیده، که به معنایی دقیق‌تر یعنی به دشواری بنیاد نهان. «جهان اثر همان ساخته شدن اثر است بر زمینه‌ی زمینی».[۲۳] زمین را اینجا به معنایی آشنا در نظر نیآورید، معنایی فضایی، یا زمین‌شناسانه ندارد، کره‌ی خاکی نیست، بل‌گوهر زمینه‌ی اثر است. رنگی در پرده‌ای، سنگی در معبدی، کلامی در شعری فقط جلوه‌های زمین‌اند. اثر نه فقط این زمین بل طبیعت را آشکار می‌کند. باز نه طبیعت فیزیکی، محسوس، و اندازه‌گرفتنی علم مدرن ریاضی ـ فیزیکی را، بل Physis را، همانکه یونانیان هستی می‌شناختند. آنچه آشکارگی بود، خودحقیقت آشکاره بود. پرستشگاه بر فراز صخره، ایستاده بر زمین (که اینجا استعاره‌ای است از زمینِ اثر) ثبات خود را می‌آزماید. ثباتی که‌ازخودبه چنگ می‌آرد، و نه از چیزی دیگر.[۲۴] اثر صخره را می‌آفریند. سنگ چون در اثر جای می‌گیرد سنگ است. جهانیت جهان از جهانیت اثر برمی‌آید.

ساختن جهان و شکل گرفتن، دو منش اصلی اثریت است. هیدگر وقتی از جهانِ اثر یاد می‌کند، سه واژه را به هم مرتبط می‌کند: اقامت گزیدن، خانه ساختن و اندیشیدن. خود می‌گوید که این معنای درست زندگی در این جهان است. به همین شکل این معنای «زندگی در دنیای اثر» نیز هست. جهانِ اثر خود اقامت گزیدن است، و خانه ساختن و اندیشیدن. اثر تمثیل جهان و زمین است. نسبتی است میان آن دو.[۲۵] هیدگر از «فضای بازی» (Spielraum) یاد می‌کند، فضایی که جهان و زمین در آن اختلاف می‌یابند، و آن را پیش می‌برند، می‌جنگند تا رخدادی حادث شود. از ثبات جهان بر زمین، و از جای گرفتن زمین در جهان «رخدادی» سربرمی‌آورد. رخدادی که چون واقعه‌های دیگر نیست. برای نخستین‌بار یکی از شکل‌های حقیقت پدید می‌آید. اثر تبدیل به حقیقت می‌شود. آشکاره می‌شود. حقیقت نه به معنای متافیزیکی توافق بیان و چیز، بل به معنای اصیل برداشتن حجاب. اثر، حقیقت را باز می‌نمایاند، و در آن هستی و حقیقت، جهان و زمین یکی می‌شوند. این سان هنر شکل‌گیری حقیقت است. یا حقیقت است که خود به زبان آمده است. هیدگر می‌گوید زیبایی راهی است که در آن حقیقت به گونه‌ای بنیادین چون ناپنهانی روی می‌نمایاند،[۲۶] از این رو، به زبان آمدن، هنر را در گوهر خود تبدیل به

23- *ibid*, p 45.

24- *ibid*, p 168.

25- *ibid*, p 174.

26- *ibid*, p 181.

شعر (dichtung) می‌کند. این‌سان آفرینش باری دیگر به زبان آمدن حقیقت است. آفرینش از هنرمند می‌گذرد، و از جهان اثر او نیز می‌گذرد، و به آشکارگی تبدیل می‌شود. هنر با اندیشیدن یکی می‌شود. به همین دلیل نسبت اصیل با اثر یافتن، با لذت و خوشی بازشناخته نمی‌شود. بل با «پاس داشتن» (Bewahrung) دانستنی است. پاسداران اثر نه در بیرون آن بل در درونش جای دارند، باز نه به این معنا که اعتبار اثر «زندگی درونی» آن باشد. بل آشکارگی آن است. اما از یاد نبریم که «حقیقت هنری» یک مطلق نیست. این حقیقت برخلاف آنچه در زیبایی‌شناسی هگل مطرح شده است بدون انسان نمی‌تواند وجود داشته باشد. هم شکل‌گیری حقیقت است و هم زاده‌ی کار آدمی. از این روست که ریشه‌ی اثر در هنرمند است و ریشه‌ی هنرمند در اثر. به همین دلیل هم هیدگر در پسگفتار به ***سرچشمه‌ی اثر هنری*** از دیدگاه هگل در مورد مرگ هنر نقد می‌کند.[۲۷]

به برداشت رایج از ادراک یونانیان از هنر بازگردیم، که در نخستین درس‌ها نیز از آن یاد کرده بودیم. هنر گونه‌ای از فن، و «تخنه» tekhne است. هیدگر می‌گوید واژه‌ی تخنه بر نوعی از دانش دلالت دارد. دانستن یعنی دیدن به کلی‌ترین معنای این واژه. هیدگر می‌گوید که تخنه بیان حقیقت آشکاره بود، و فقط به این معنا در حکم ساختن بود. هنرمند اهل تخنه بود، نه چون می‌آفرید، بل چون آشکارگی را درمی‌یافت، و راز هستی را می‌شناخت.[۲۸] این سان هنر رخدادگی حقیقت است.[۲۹] و بدین معناست که هنر سرچشمه‌ی اثر و هنرمند محسوب می‌شود. در هنر است که حقیقت تاریخی می‌شود، یعنی به وجود تاریخی اثر، هنرمند و مخاطب وابسته می‌شود. هنر را باید تاریخی شناخت. زیبایی‌شناسی همچون سخن مقتدری که هنر را از تاریخ جدا می‌کند، خود محصول روزگار مدرن است. هنر غیر زیبایی‌شناسانه، یعنی هنر تاریخی را هیدگر «هنر بزرگ» می‌نامد. مدرنیته با مرگ هنر بزرگ زاده شده است. Poesis یا هنر از ساختن به معنای گونه‌ای پراکسیس جدا شد، و در خود اعتبار یافت، به این معنا دیگر هنرِ بزرگ نبود، کشف راز هستی نبود، مگر در مواردی سخت کمیاب. یعنی مواردی که برخلاف این قاعده رفت، و چیزی از راز هستی را کشف کرد.

27- *ibid*, pp 205-206.

28- *ibid*. p 184.

29- *ibid*. p 196.

۳. بحث هیدگر از گوهر شعر

به زبان آمدن، هنر را در گوهر خود تبدیل به شعر می‌کند. لحظه‌ای پیش از قول هیدگر چنین گفتم. فیلسوف پس از رساله‌ی *سرچشمه‌ی اثر هنری* باز هم به آثار هنری پرداخت، اما بیشتر مباحث او در این مورد بر شعر متمرکز شد. او در پایان رساله‌ی مهم خود *پرسش از تکنولوژی* از قول هلدرلین نوشت: «شاعرانه می‌زید انسان روی زمین»، و این همچون راهنمایی است در فهم آثار دوره‌ی آخر کار اندیشمندانه‌ی هیدگر.[۳۰] در میان شاعرانی که هیدگر از آثار آن‌ها بحث کرد، ریلکه، اشتفن گئورگه، و تراکل جای داشتند، اما یک شاعر بود که هیدگر خود را به او بیش از هر هنرمندی نزدیک حس می‌کرد، همواره با شعر او مکالمه (Zewiesprache) داشت، و کارهای او را نمونه‌ی اصلی سخن شاعرانه‌ای می‌دانست که راز هستی را آشکار می‌کنند، و او هلدرلین بود. نخستین مکالمه‌ای که هیدگر در حضور همگان با شعر هلدرلین داشت، در درس‌های زمستان ۱۹۳۵ ـ ۱۹۳۴ درباره‌ی شعرهای *آلمان و راین* بود.[۳۱] این درس‌ها اکنون به عنوان مجلد ۳۹ *مجموعه‌ی آثار* فیلسوف منتشر شده‌اند. جدا از این، مجموعه‌ای از سخنرانی‌های هیدگر در مورد شعرهایی از هلدرلین نیز منتشر شده که در آن شش عنوان به چشم می‌خورد: درباره‌ی شعرهای «بازگشت»، «انگار روز جشن»، «یادمان»، «یونان» با عنوان «زمین و آسمانِ هلدرلین»، خطابه‌ای کوتاه با عنوان «شعر»، و سرانجام رساله‌ی «هلدرلین و گوهر شعر».[۳۲]

در «زمین و آسمانِ هلدرلین»، هیدگر از راه گفتگو با شاعران یاد کرده، و گفته که از این راه، یعنی از تاویل معنای باطنیِ شعر می‌توانیم اندیشه‌ی شاعر درباره‌ی حد را بازشناسیم. در شعر «یونان» می‌توانیم اندیشه‌ی هلدرلین را در مورد زمین و آسمان دریابیم. زمین جایی است که شاعر در آن جای دارد، و آسمان آنجاست که به سویش کشیده می‌شود. از زمینِ آشنا به ناآشنایی رفتن راز این شعر است. خدای هلدرلین به آسمان همانند است. این متن نکته‌های مهمی را در مورد رویارویی هیدگر با شعر روشن می‌کند. او از زاویه‌ی تاریخ شعر به سوی شعر هلدرلین کشیده نشده است. کارش

30- *ibid*, p 340.

31- M. Heidegger, *Le hymnes de Holderlin: Le Germanie, et le Rhin*, tra. F. Fedier, J. Hervier, Paris, 1988.

32- M. Heidegger, *Approche de Holderlin*, tra. H. Corbin, M. Deguy, F. Fedier, J. Launay, Paris, 1974.

بررسی متن‌شناسانه نیست. نمی‌خواهد از منظر «کارشناسان شعر هلدرلین» به شعرهای او دقت کند. و باز، کارش در حد نقادی ادبی و زبانی نیز نیست. نگاهش پیش از هر چیز فلسفی است. نه اینکه محتوای شعر را به پیکر مفاهیم و گزاره‌های فلسفی درآورد، بل تنها در جستجوی ادراکِ «فراخوان شعر» است. می‌خواهد از راه شعر چیزی فراتر از معنا را دریابد. چیزی که زیبایی‌شناسی نیز آن را فراتر از معنا می‌شناخت، اما همواره به گونه‌ای نادرست ارتباطش می‌داد به گستره‌ی حسیّت. شعر از رازی خبر می‌دهد که در هیچ شعر خاصی، مثلاً در یک شعر هلدرلین، نهفته نیست. در مجموعه‌ی شعرهای شاعر نیز یافتنی نیست. از راه شعر، و در قالب مکاشفه‌ای، که لحظه‌ای ویژه است، می‌توان به راز پی برد، رازی که در واقع کلید گمشده‌ی ماست: هستیِ هستی.

هلدرلین برای هیدگر به سادگی شاعری همچون دیگر شاعران نیست. فیلسوف او را «شاعرِ شاعران» (der dichter der dichters) می‌نامد. هلدرلین گوهر شعر و شاعری را به گونه‌ای شاعرانه بیان می‌کند، از این رو به گوهر هنر راه می‌یابد. برای او شعر و شاعر یکی است، این دو در شاعری گرد هم می‌آیند.[۳۳] هلدرلین شاعری است به معنای دقیق واژه شاعر، چون متفکر است. این که هلدرلین خود را شاعر روزگار زوال می‌دانست هیچ مهم نیست، او از دیدگاه مدرن حرف می‌زند، و زوال را چون مفهومی مدرن مطرح می‌کند. «هر چیز مدرن هنوز رنگ روز ندیده غروب می‌کند».[۳۴] نکته بر سر دوران نیست، بل بر سر قدرت نگاه شاعر است. هلدرلین توانسته بود راز هستی را در شاعری باز یابد. از این دیدگاه او شاعر زوال نیست، بل آغازگر است. هیدگر در مکالمه با شعر «انگار روز جشن» می‌گوید که شعر نه از حس شاعرانه برمی‌آید، و نه از بیان روحیه‌ی ملی، و نه از بیان روح کاربرندگان زبان. شعر چیزی جز «امتیاز یک لحظه نیست»، که به سراسر زندگی معنا می‌دهد. شاعر موجود سرگشته‌ای نیست که از درون خود باخبر شود، او از درون هستی آگاه می‌شود، از راز. شاعر بنیان هستی را از راه نامیدن آن می‌شناسد. «شعر بنیان هستی است از راه زبانش» این حکم مقاله‌ی «هلدرلین و گوهر شعر» است.[۳۵] شعر نامیدن بنیادین هستی و گوهر هر چیز است... تمام آن چیزهایی را آغاز می‌کند که زبان بارها دیرتر پیش می‌کشد.[۳۶] شعر فراتر از هر نشانه و هر آوا ساحتِ

33- *ibid*, p 41.

34- *ibid*, p 202.

35- *ibid*, p 52.

36- *ibid*, p 55.

بنیادین اقامت آدمی در جهان است. شاید به همین دلیل هلدرلین در پایان شعر «یادمان» می‌گوید که «اما آنچه منزل می‌یابد، همان است که شاعر می‌آفریند»، منزل یافتن، ساکن شدن، برای همیشه دانستن، و با خبری از راز هستی است. شعر همه چیز را به موقعیت نخستین آن باز می‌گرداند «انگار برای نخستین بار دیده می‌شوند».[۳۷] شعر از میان بردن فاصله‌ی میان هر چیز است با جهان، و به این اعتبار خانه گرفتن هر چیز است.

خانه یافتن، به زادگاه بازگشتن و ساکن شدن، حکایت آشنای شعرهای هلدرلین است. نخستین شاعری که از غم غربت یونان یاد، و از فاصله‌اش با آتن شکوه کرده، شاعری که در دل روزگار نو و مدرنیته سروده که خدایان مرده‌اند، و به کودک گفته که از این رو دیگر آرام نخواهد یافت. هیدگر این طلب آرامش را، این به جان زدن تا منزل و قرار و آرام یافتن را، هم روی نهان کردن راز هستی دانسته، و هم راهگشایی به کشف آن راز. در خطابه‌هایش در مورد هلدرلین روشن کرده که شعر و اثر هنری نامکشوف می‌ماند، رازهایش شناخته و آشکار نمی‌شوند، مگر آنکه زمین تبدیل به وطن شود. زمین که در رساله‌ی ***سرچشمه‌ی اثر هنری*** جایگاه اثر هنری بود، باید به خانه، و به وطن (die Heimat) بدل شود. از اینجا رابطه‌ی هستی و زمین دانسته می‌شود. مصیبت ما این است که heimat نداریم، بی‌خانه، و بی‌وطنیم. نمی‌دانیم که شعر یگانه‌ی وطن ماست، و از این روست که زبان، و زبانِ شعر خانه‌ی وجود ماست. تنها در شعر لحظه‌ای در وطن به سر می‌بریم. شاعر پیامی را که خبر از نسبتِ هستی و زمین می‌دهد، می‌شنود، و در شعر باز می‌گوید. از این روست که هلدرلین چنان ژرف با تقدیر غرب آشنا شد، و راهی را رفت که فیلسوفان و خردورزان بدان گام ننهاده بودند.

هیدگر بر این نکته‌ی آخر تاکید دارد، و آشکارگی راز هستی را در شعر هلدرلین، در عین حال در حکم باخبری او از تقدیر زندگی مدرن می‌داند. به همین دلیل هم در پایان «***پرسش از تکنولوژی***» با شعری از هلدرلین دوراهی آینده را ترسیم می‌کند: هر جا خطری هست، نجات‌دهنده نیز آنجاست. هلدرلین گوهر شعر را با «مفهومی که ارزش بیرون زمان داشته باشد» بیان نمی‌کند. شعر او در زمانه‌ای پدید آمد، او به روزگارش اندیشید و از آن پرسید. اما محصور در این زمانه نماند، بل روزگار را در تقدیر زمان‌ها دریافت. هلدرلین در «***نان و شراب***» گفت که ما بسیار دیر دنیا آمده‌ایم، بی‌شک خدایان زنده‌اند، اما در جهانی دیگر. به تعبیری تازه‌تر می‌توان گفت ما نشانه‌هایی بی‌دلالت

37- M. Heidegger, 'Hebel, L'ami de la maison' in *Questions, 3*, tra. J. Hervier, Paris, 1976, p 60.

هستیم. جهان ما «بی‌زمان» (heil-los) است. ما در این جهانِ بی‌زمان، هستی را فراموش کرده‌ایم. هیدگر به دنبال هلدرلین می‌گوید: «ما برای خدایان بسیار دیر به دنیا آمدیم، و برای هستی بسیار زود». آدمی به گوهر خود بیگانه شده، و موجودی است ناروشن. همواره در هجرت به سر می‌برد. در زمینی غریب. هلدرلین می‌افزاید که ما درد نمی‌کشیم، نه خطر را درک می‌کنیم، و نه فلاکت خود را. هلدرلین که شاعر خدایان مهاجر به «دنیاهای دیگر» بود، گاه از خدایان تازه نیز یاد می‌کرد. این معنای نهانی شعر «راین» اوست. شاعر از آتش جاودانه و آسمانی یاد می‌کند، و به زادگاهش (غرب) باز می‌گردد تا خبر از چیزی تازه بدهد، چیزی که در راه است: امر مقدس (das Heilige). شعر به گونه‌ای بنیادین و مطلق به این امر وابسته است. امری که از دین جداست، چرا که کهن‌تر است از هر دینی.

کتاب‌شناسی درس بیست و ششم

۱. آثاری از هیدگر

برای آشنایان به زبان انگلیسی بهترین راه ورود به جهان فکری هیدگر، مطالعه‌ی نوشته‌های اساسی او به تدوین دیوید فارل کرل است، که به سال ۱۹۹۳ در آن تجدیدنظر نیز شده است:

M. Heidegger, *Basic Writings*, ed. D. Farrell Krell, New York, 1977 (1993).

در کتاب بالا مقدمه‌ی ***هستی و زمان*** را می‌توان یافت، همراه با نوشته‌های مشهور هیدگر در مورد زبان. هنر، تکنولوژی، علم و نقادی متافیزیک. به زبان فرانسوی چنین برگزیده‌ای وجود ندارد، اما شاید بتوان چهار مجلد زیر را نظیر آن دانست، البته با حجمی بارها بیشتر:

M. Heidegger, *Questions*, 4 vols, 1968-1976 (2 vols 199).

در مقابل، خوانندگان فرانسوی زبان دارای بخت بلندتری هستند، چرا که نشر گالیمار مجموعه‌ی کامل آثار هیدگر را (که هنوز هم چاپ آن به زبان آلمانی پایان نیافته، و حدس می‌زنند که دستکم دهه‌ی دیگر کار به آخر رسد) به تدریج به زبان فرانسوی منتشر می‌کند. تاکنون بیش از هشت مجلد چاپ شده است که یک کتاب آن به هنر مرتبط می‌شود.

از ***هستی و زمان*** برگردان‌های درخشانی به زبان فرانسوی وجود دارد:

M. Heidegger, *Etre et temps*, tra. F. Vezin, Paris, 1986.

برگردان انگلیسی که بیش از سی سال از انتشارش می‌گذرد، همچنان معتبر است:

M. Heidegger, *Being and Time*, tra. J. Macquarrie, E. Robinson, London, 1962 (1988).

۲. آثار هیدگر درباره‌ی هنر

مقاله‌ی ***سرچشمه‌ی اثر هنری*** که بر اساس سخنرانی هیدگر نوشته شده، و در کتاب **کوره‌راه‌ها** یا Holzwege منتشر شده است. ترجمه‌ی فرانسوی در کتاب زیر یافتنی است:

M. Heidegger, *Chemins qui ne ménent nulle part*, tra. W. Brokmeier, Paris, 1968, pp 11-58.

و برگردان انگلیسی در کتاب زیر آمده است:

M. Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, tra. A. Hofstadter, New York, 1971, pp 15-89.

البته متن مقاله را می‌توان در *Basic Writings* یا نوشته‌های اساسی هیدگر به انگلیسی که مشخصات آن را در بالا آورده‌ام، نیز یافت.

مهمترین نوشته‌های هیدگر در مورد هلدرلین در کتاب زیر یافتنی است:

M. Heidegger, *Approch de Hölderlin*, tra. H. Corbin, M. Deguy, F. Fédier, J. Launay, Paris, 1962 (1973).

درس‌های هیدگر درباره‌ی شعرهایی از هلدرلین در کتاب زیر آمده است:

M. Heidegger, M. Heidegger, *Le hymnes de Holderlin: Le Germanie,et le Rhin*, tra. F. Fedier, J. Hervier, Paris, 1988.

نخستین مقاله از کتاب نیچه با عنوان «خواست قدرت همچون هنر» به هنر و زیبایی نیز مربوط می‌شود:

M. Heidegger, M. Heidegger, *Nietzsche*, tra, P. Klossowski, Paris, 1975, 2 vols.

برگردان انگلیسی مقاله‌ی بالا در کتاب زیر آمده است:

M. Heidegger, *Nietzsche*, tra. D. F. Krell, New York, 1979 (1991).

برگردان‌های نوشته‌های اصلی هیدگر درباره‌ی زبان در دو کتاب زیر آمده:

M. Heidegger, M. Heidegger, *Acheminement vers la parol*, tra. J. beaufret, W. Brokmeier, F. Fedier, Paris, 1984.

M. Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, tra. A. Hofstadter, New York, 1971 (1991).

۳. درباره‌ی هیدگر

کتاب‌های زیر، متونی مقدماتی هستند که به کار شناخت کلی اندیشه‌ی هیدگر می‌آیند:

A. Boutot, *Heidegger*, Paris, 1989 (1991).

G. Steiner, *Heidegger*, London, 1978.

W. Biemel, *Martin Heidegger*, tra. J. L. Mehta. London, 1977.

G. Vattimo, *Introduction à Heidegger*, tra. J. Rolland, Paris, 1985.

کتاب‌های زیر اساس اندیشه‌ی هیدگر را روشن می‌کنند، و با این که در مورد هنر نوشته نشده‌اند تصوری از جایگاه هنر در هستی‌شناسی بنیادین نیز پدید می‌آورند:

H. Birault, *Heidegger et l'expérience de la pensée*, Paris, 1978 (1986).

R. Schürmann, *Le principe d'anarchie: Heidegger et question de l'agir*, Paris, 1982.

F. Dastur, *Heidegger et la question du temps*, Paris, 1990.

C. Finsk, *Heidegger: Thought and historicity*, Cornell UP, 1986.

۴. هیدگر به فارسی

در مورد هیدگر به زبان فارسی منابعی انگشت‌شمار در دسترس است:

مقاله‌ی او در مورد تکنولوژی به فارسی ترجمه شده:

م. هیدگر، «پرسش از تکنولوژی»، برگردان ش. اعتماد، *ارغنون*، ۱، بهار ۷۳، صص ۳۱-۱.

دو مقاله‌ی زیر در مورد خاص دیدگاه هیدگر درباره‌ی تکنولوژی است:

د. ایدی، «فنومنولوژی، تکنولوژی، فلسفه تکنولوژی هیدگر»، برگردان ش. اعتماد، **فرهنگ**، ۱۱، پاییز ۱۳۷۱، صص ۱۳۶ ـ ۹۱.

د. ایدی، «تقدم وجودی و تاریخی تکنولوژی بر علم»، برگردان ش. اعتماد، **فرهنگ**، ۵ ـ ۴، بهار و پاییز ۱۳۶۸، صص ۲۵۰ ـ ۲۲۱.

فصل دهم کتاب زیر درباره‌ی هیدگر است:

ر. ورنو، ژ. وال، پ. ته‌وناز، آ. بوتو، ج. استینر، ***پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست بودن***، برگرفته و ترجمه‌ی. مهدوی، تهران، ۱۳۷۲، صص ۲۵۶ ـ ۱۸۹.

در کتاب زیر مباحثی درباره‌ی دیدگاه هیدگر در مورد هنر می‌توان یافت:

ب. احمدی، ***ساختار و تاویل متن***، تهران، ۱۳۷۰، ج ۲، صص ۴۴۰ ـ ۴۳۴، ۵۶۸ ـ ۵۵۳.

و در کتاب زیر فصلی در مورد دیدگاه هیدگر در مورد مدرنیته و روزگار نو آمده است:

ب. احمدی، ***مدرنیته و اندیشه‌ی انتقادی***، تهران، ۱۳۷۳، صص ۱۱۲ ـ ۷۷.

۵. درباره‌ی هیدگر و هنر

کتاب زیر مهمترین کتابی است که در مورد نسبت اندیشه‌ی هیدگر با شعر...

نوشته شده است:

B. Allemann, *Hölderlin et Heidegger*, tra. F. Fédier, Paris, 1959 (1987).

کتاب‌های زیر به طور خاص به بحث هیدگر از اثر هنری پرداخته‌اند:

W. V. Spanos ed, *Martin Heidegger and the Question of Literature: Towards a Postmodern Literary Hermeneutics*, Indiana UP, 1976 (1982).

J. M. Bernstein, *The Fate of Art*, Cambridge, 1992.

M. Haar. *Le chant de la terre: Heidegger et les assises de l'histoire de l'etre*, Paris, 1985.

G. Vattimo, *Poesia e ontologia*, Milano, 1967.

F. W. von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst*, Frankfurt, 1980.

W. S. Wurzer, *Filming and judgement, between Heidegger and Adorno*, London, 1990. (1992).

D. M. Levin, *The Opening of Vision*, London, 1988.

پیوست

در این پیوست از چهار کتاب یاد کرده‌ام که به نظر می‌رسد در فرهنگ جدید ما، نخستین آثارند درباره‌ی زیبایی‌شناسی. البته کتاب‌ها و مقاله‌های دیگری نیز یافت می‌شود که در آن‌ها از دیدگاهی فلسفی به هنرهایی خاص توجه شده باشد (چون رشته مقاله‌های نیما یوشیج با عنوان *ارزش احساسات* که نخست در مجله‌ی موسیقی، و بعد یکجا به صورت کتاب منتشر شد). ولی بحث من در این یادآوری انتقادی و تاریخی، متوجه آن کتاب‌هایی است که به طور خاص به نکته‌ی مرکزیِ تحلیل دیدگاه‌های فلسفی در مورد زیبایی و هنر به معنای کلی آن پرداخته باشند. نخستین این کتاب‌ها *استتیک، شناخت زیبایی* نوشته‌ی فلیسین شاله به ترجمه‌ی شادروان علی‌اکبر بامداد است که در سال ۱۳۲۸ به چاپ رسید. کتاب دوم *زیباشناسی در هنر و طبیعت* نام دارد نوشته‌ی شادروان علینقی وزیری که نخست به سال ۱۳۲۹ در انتشارات دانشگاه تهران منتشر شد، و در ۱۳۶۳ با عنوان *زیبایی‌شناسی در هنر و طبیعت* تجدید چاپ شد. کتاب سوم نوشته‌ی خانم دکتر مهرانگیز منوچهریان است با عنوان *زیبایی‌شناسی*، که چاپ نخست آن را انتشارات ابن‌سینا در ۱۳۳۱ منتشر کرد، چاپ دوم کتاب را امیرکبیر چند سال بعد به بازار فرستاد. کتاب چهارم *زیبایی، بحثی در مبانی هنر* نام دارد، نوشته‌ی شادروان دکتر رضا کاویانی که در ۱۳۴۰ منتشر شد. من اینجا در پی پژوهش تاریخِ بحث و تدریس زیبایی‌شناسی در ایران نیستم، و چه بسا که از تلاش استادانی بی‌خبر مانده‌ام، و کتاب‌ها و رساله‌هایی را نیز ندیده‌ام. اما، با اشاره به چند نمونه از این نخستین تجربه‌های بحث فلسفی درباره‌ی هنر و زیبایی به زبان فارسی، مایلم یادی از استادانی کرده باشم که نیک و بد نوشته‌هایشان چنان که باید سنجیده نشده، و در نتیجه ارج کارهایشان را کسی ندانسته است.

پیش از پرداختن به این چهار کتاب لازم است از کتاب مهم دیگری یاد کنم که آغازگر

شناخت بسیاری از روشنفکران ایرانی از مبانی و تاریخ فلسفه‌ی غرب بود، و از دیدگاه زبان، و گزینشِ واژگانِ فلسفی بر نویسندگان کتاب‌های مورد نظر ما تاثیر بسیار داشت. مجلدات سه‌گانه‌ی **سیر حکمت در اروپا** اثر شادروان محمدعلی فروغی، که در فاصله سال‌های ۱۳۱۷ تا ۱۳۲۰ در تهران منتشر شد، نخستین کتاب در معرفی منظمِ خردورزی فلسفی غربیان به فارسی‌زبانان بود. البته این نکته را به یاد داشته باشیم که مبحث زیبایی و فلسفه‌ی هنر در این کتاب چندان مورد نظر مولف نبود. فروغی در مجلد نخست، آنجا که از فلسفه‌ی افلاطون و ارسطو بحث می‌کرد، اشاره‌ای به دیدگاه آنان از هنر و هنرمند نداشت، و رساله‌ای چون **پوئتیک** ارسطو را یکسر از بحث خود کنار گذاشت. او در بحث از اندیشه‌ی فلوطین فقط در ده سطر از دیدگاه این فیلسوف در مورد زیبایی یاد کرد.[۱] فروغی در مجلد دوم کتابش، در بحث از فلسفه‌ی کانت به دو نقد او از خرد ناب و خرد عملی اشاره کرد، اما یادی از نقد سوم، یعنی کتاب **سنجش نیروی داوری** نکرد.[۲] در مجلد سوم **سیر حکمت در اروپا**، در بحث شلینگ یعنی فیلسوفی که هنر را «منطق یکه‌ی فلسفه» می‌دانست، اشاره‌ای به فلسفه‌ی هنر او نیامد، و فقط در یادآوری فهرست‌وار کارهای فکری شلینگ از «فلسفه صنعت» او نام برده شد، که منظور از صنعت همان هنر بود. در فصل مربوط به هگل نیز تاکید بر منطق و فلسفه‌ی طبیعت این فیلسوف بود، و فقط شرحی مختصر از نظر هگل در مورد زیبایی آمد، و بحث به سرعت به سه پله‌ی تحول تاریخی هنر کشید. فروغی در این مورد از سه مرحله نام برد: مرحله‌ی هنر نمادین (که آن را «کنائی» نامید، و بعدها شادروان حمید عنایت نیز به پیروی از او، در برگردان کتاب **فلسفه هگل** نوشته‌ی ستیس، از این واژه در برابر «سمبولیک» استفاده کرد)، مرحله‌ی هنر کلاسیک (که آن را «یونانی ــ رومی» خواند)، و مرحله‌ی هنر رمانتیک (که آن را «صنعت جدید» خواند). فروغی در پی این بحث، از دسته‌بندی هنرها از نظر هگل نیز یاد کرد. در مجلد سوم **سیر حکمت در اروپا** می‌توان اشاره‌ی مختصری، در کمتر از یک صفحه، به هنر و زیبایی از نظر شوپنهاور یافت، و در بحث از کارهای نیچه نیز هیچ یادی از کتاب **زایش تراژدی** و اندیشه‌ی هنری و زیبایی‌شناسانه‌ی فیلسوف نشده است. بگذریم که فروغی اساساً فلسفه‌ی نیچه را جدی نگرفت و چنین نوشت: «اگر بتوان این

۱ـ م.ع. فروغی، **سیر حکمت در اروپا**، تهران، ۱۳۱۷، ج ۱، ص ۵۵.

۲ـ پیشین، تهران، ۱۳۱۸، ج ۲، صص ۱۷۰ ـ ۱۲۶.

سخنان را فلسفه نامید».[۳]

اما این همه را به قصد بی‌اعتبار نشان دادن کار فروغی ننوشته‌ام. فقط خواستم نشان دهم که در زمینه‌ی محتوایِ زیبایی‌شناسی و فلسفه‌ی هنر، کتابش کمک زیادی به نویسندگانی نکرد که پس از او در این مورد نوشتند. ولی تاثیر *سیر حکمت در اروپا* را باید جای دیگری جستجو کرد. فروغی از زبان فارسی، زبان فلسفی نسبتاً کارآیی ساخت، که به کار شناخت دستاوردهای تازه‌ی فلسفه‌ی غرب آمد. درست است که نویسندگان مورد نظر ما در مبحث خاص زیبایی‌شناسی نتوانستند فکرهای چندان تازه‌ای در کتاب فروغی بیابند، اما در عوض راهنمای زبانی، اصطلاح‌ها، و واژگانی متین و استوار در کتاب یافتند که از آن بسیار سود بردند. همین زبان نو کمتر از یک دهه‌ی بعد به کار مترجمی آمد که یکی از نخستین (و چه بسا نخستین) کتاب نظام‌دار در باب فلسفه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی را به فارسی‌زبانان ارائه کرد.

علی‌اکبر بامداد، در زمستان ۱۳۲۸ برگردان خود را از کتاب *استتیک، شناخت زیبایی* نوشته‌ی فلیسین شاله منتشر کرد. مباحث این کتاب (در یکصد و چهل صفحه) امروز کهنه شده، اما در روزگار انتشارش در ایران، متنی نو و جذاب بود. پیشرفت مباحث و نظم فصل‌هایش گیرا بود، و حتی جنبه‌ی اختصاری آن نیز می‌توانست درسی باشد در نمایاندن این نکته که چگونه می‌شود مجموعه‌ای نسبتاً وسیع از دانش را چنین خلاصه و مفید ارائه کرد. فصل نخست کتاب گامی ابتدایی است در شناخت زیبایی. بحث شاله شرحی است از تفاوت برداشت از زیبایی از منظرهای گوناگون، یعنی تمایز میان تعریف‌های روانشناسانه، متافیزیکی، اجتماعی، تاریخی و غیره از زیبایی. فصل دوم درباره‌ی هنر و تعریف آن است. در این فصل از نسبت میان هنر و بازی، تخیل هنری، نسبت هنر با واقعیت، ارتباط هنر با زندگی و رخدادهای اجتماعی، رابطه‌ی هنر و اخلاق، و سرانجام از دیدگاه «هنر برای هنر» بحث می‌شود. فصل سوم انواع هنرها، یعنی نظام دسته‌بندی هنرها، و نیز معضل سرچشمه‌ی هنر را به بحث می‌گذارد. فصل چهارم باز به مبحث زیبایی برمی‌گردد تا از دیدگاه فیلسوفانی چون ارسطو و کانت آن را بررسی کند. در فصل پنجم که آخرین فصل کتاب نیز هست از «عواطف انسانی» و رابطه‌ی آن‌ها با هنر و زیبایی، و از تفاوت مفهوم زیبایی با مفاهیم قشنگ، با عظمت، با لطف، و عالی یاد می‌شود. مورد آخر همان است که ما با عنوان والایی از آن یاد کرده‌ایم.

۳- پیشین، ص ۱۳۰.

بسیاری از مثال‌های کتاب در آن روزها در ایران تازگی داشتند. از مارسل پروست، ژرژ دوهامل، هنری جیمز و نوآوران دیگر یاد می‌شد. نثر کتاب ساده، آموزشی و درسی بود. اما معادل‌های واژگان چندان سنجیده و فکرشده نبودند. در برگردان کتاب بارها بیش از آنچه در آن روزگار رسم بود، واژگان اروپایی به کار رفته است. می‌شد با کمی تلاش برای بسیاری از واژه‌های خارجی، برابرهای ساده و درست فارسی یافت. مثلاً برای تیپ، اپتیک، اکوستیک، پسیکوفیزیک، سمپاتی، تکنیک، پرنسیپ، موزیکال، هارمونی، موتیف و غیره. در مقابل این گرایش به واژگان خارجی، گرایش دیگری نیز در کتاب به چشم می‌خورد. شماری از اصطلاح‌ها شکل‌های نادرست یا ثقیل عربی بودند، که خوشبختانه امروز دیگر به کار نمی‌روند، همچون علم وظائف‌الاعضاء که امروز زیست‌شناسی خوانده می‌شود، و علم‌الاجتماع که همان جامعه‌شناسی امروز است، یا ماقبل‌التاریخ، صور بصری، تخطر و از این گونه. گذشته از این، کتاب در زمینه‌ی واژه‌شناسی یکدست نیست. گاه استتیک می‌آید، و گاه معرفت‌الجمال. گاه فونتیک می‌آید، و گاه صور سمعی. ترکیب‌های نامانوسی چون «تلقین آرتیستیک»، و «هنرهای زستی» در کتاب تکرار می‌شوند. ولی در مواردی هم معادل‌های خوبی به کار رفته، مثلاً در برابر هنرهای پلاستیک از اصطلاح هنرهای تجسمی استفاده شده است.[۴]

کتاب از خطاهای نویسنده خالی نیست. به عنوان مثال در آن می‌خوانیم: «رئالیسم که گاه آنرا ناتورآلیسم نیز می‌نامند...».[۵] و خطاهای مترجم هم بدان افزوده می‌شود، به ویژه در ضبط اسامی و عنوان‌ها. مثلاً میرلد به جای میرهولد، رسکن به جای راسکین، ریمبو به جای رمبو، اینگر به جای انگر، *مترشانتر* در برابر عنوان اپرای واگنر *استادان آوازه‌خوان نورنبرگ*. اما جدا از این همه، نکته‌ی اصلی و البته غم‌انگیز را از یاد نبرید: کتاب حدود چهل و پنج سال پیش منتشر شده، و هنوز از معدود متون اساسی زیبایی‌شناسی در زبان فارسی است.

زیبایی‌شناسی در هنر و طبیعت تالیف علینقی وزیری در سال ۱۳۲۹ یعنی یک سال پس از برگردان علی‌اکبر بامداد از کتاب فیلیسین شاله در تهران چاپ شد. آخرین چاپ آن نیز در زمستان ۱۳۶۳ در تهران منتشر شد. در پشت صفحه‌ی عنوان می‌خوانیم که «مباحث عمده این کتاب از فیلیسین شاله و شارل لالو گرفته شده»، و در سطر نخست

۴- ف. شاله، *استتیک، شناخت زیبایی*، برگردان ع. ا. بامداد، تهران، ۱۳۲۸، ص ۸۱.

۵- پیشین، ص ۵۵.

دیباچه آمده که «این کتاب را بمنظور توسعه معلومات و ذوق دانشجویان رشته‌های هنری و... تدوین و تنظیم نمودیم». کتاب در حکم گردآوری و ترجمه است. علینقی وزیری خود موسیقی‌دان و آهنگساز بود. می‌گویند که او در پی نو کردن ساختارهای سنتی موسیقی ایرانی برآمد، و به همین دلیل سنت‌گرایان به کارهایش انتقاد بسیار کردند، و سرانجام نیز چندان هوادار نیافت. اما به گمان من در نوجویی او باید تردید کرد، به عنوان مثال در دیباچه‌ی کتاب مورد بحث‌مان می‌خوانیم: «هنرهای اروپایی معاصر بدبختانه در تاثیر این دو جنگ بزرگ از معیار عقلی خارج شده‌اند. نقاشی و حجاری آنها، صرف‌نظر از موضوعهای معمولی قابل ادراک نیستند، همینطور ادبیاتشان از دستور زبان، و موسیقی آنها از هم‌آهنگی کلاسیک، رقص از قواعد بالت، و بطور کلی همه آنها از آنچه تقریباً ادراک‌پذیر و مربوط بعادت و تجربه است صرف‌نظر نموده‌اند».[۶] وزیری یکی از نخستین استادانی بود که از سال ۱۳۲۵ در دانشگاه تهران رشته‌ی زیبایی‌شناسی را تدریس کرد، ولی در همان دیباچه‌ی کتابش نوشته است که این «رشته خاص من نبود، و سابقه‌ئی هم در زبان فارسی نداشت». او کتاب را به عنوان کار درسی تدوین کرده بود، و سال‌های طولانی پس از او نیز کتاب تدریس می‌شد.

کتاب ***زیبایی‌شناسی در هنر و طبیعت*** از پنج فصل شکل گرفته است: «روش‌های مختلف زیبایی‌شناسی»، «هنرهای زیبا»، «تعریف هنر بطور کلی»، «زیبایی» و «احساسات گوناگون زیباشناسی» عناوین این فصل‌هاست. از فصل نخست تا پایان فصل سوم هیچ بحث جدی فلسفی مطرح نمی‌شود. روش وزیری بیشتر گردآوردن مجموعه‌ای از نقل‌قول‌هاست از نویسندگان و هنرمندان، و نیز از شاعران کلاسیک فارسی‌زبان. به یاری کلمات قصار و بازگفت‌های نادقیق و بی‌ماخذ، مباحثی چون تاریخ زیبایی‌شناسی، دسته‌بندی هنرها، ابداع هنری، نسبت هنر با خیال، فاصله‌ی هنر با واقعیت، و ضدیت هنر با ضوابط اخلاقی عنوان می‌شوند. از فصل چهارم اشاره‌هایی به فلسفه شروع می‌شود. موضوع این فصل تعریف زیبایی است، و نخست با تفاوت زیبا و امر مطبوع آغاز می‌شود. به ترتیب، و با سرعت چنین می‌آید که زیبایی امر غریزی، حقیقت، و خوبی نیست، و حق با ارسطو نبود که در فصل ششم کتاب **پوئتیک** زیبایی را نظم و عظمت می‌دانست.[۷] ولی در فصل ششم کتاب **پوئتیک** ارسطو که در مورد «تعریف

۶- ع. وزیری، ***زیبایی‌شناسی در هنر و طبیعت***، تهران، ۱۳۲۹، چاپ ؟ ۱۳۶۳، ص ۱۳.

۷- پیشین، ص ۱۵۹.

تراژدی» است، چنین حکمی نمی‌توان یافت، و در فصل هفتم نیز زیبایی هر چیز با هماهنگی و نظم میان اجزاء آن از یک سو، و حد و اندازه‌ی معیین آن چیز از سوی دیگر تعریف شده است.[۸] سپس بحث به زیبایی‌شناسی کانت می‌کشد. وزیری نخست اعلام می‌کند که نظر کانت در مورد زیبایی درک نمی‌شود مگر آن که با «مجموع افکار فلسفی او» مرتبط شود، که حکم درستی است. سپس می‌نویسد که «در کتاب ترویجی مانند این کتاب چاره‌یی جز این که بنحو ساده‌یی افکار مهمش را بیان کنیم نمیباشد».[۹] اما بحثی از «افکار مهم» یا اساس فلسفه‌ی کانت مطرح نمی‌شود، تنها چهار تعریف جزیی او از زیبایی فهرست‌وار می‌آید و بعد نتیجه‌گیری می‌شود که «از مجموع نظریات فوق چنین بدست میآید که کانت برای قضاوت زیبایی صفات ضد و نقیض قائل است» و «عیب متد او را میتوان این دانست که ملاحظات بسیار دقیق روانشناسی را با تمایلات منطقی غیر مسلم مخلوط نموده، یعنی کانت در آن تحقیق نمی‌کند که چگونه شخص در مقابل زیبایی بهیجان میاید، بلکه توجه دارد که چگونه باید تهییج شود. این ایراد بر تمام روشی که او در سه کتاب نقد عقل مجرد، نقد عقل عملی و نقد قضاوت اتخاذ کرده وارد است».[۱۰] به این ترتیب کل کار دورانساز کانت، به گردش قلمی انکار می‌شود. یک صفحه‌ی بعد می‌خوانیم که «راجع به بدیع بودن مکشوفات کانت نیز، بسیاری از نویسندگان بر این عقیده هستند که وی از افکار سایرین استفاده کرده است و هنرش در آنست که آنها را خوب طبقه‌بندی و مرتب نموده است». سپس وزیری تعریف خود از زیبایی را پیش می‌کشد: «در ساخته‌های هنری، مال هر ملت و تمدنی که باشد، شرط اساسی هم‌آهنگی و شورانگیزی است».[۱۱] چند صفحه‌ی بعد ابیاتی از حافظ می‌آید تا معنای زیبایی، یعنی هم‌آهنگی و شورانگیزی از راه این مثال‌ها دانسته‌شود. فصل پنجم کتاب «احساسات گوناگون زیباشناسی» نام دارد، و با بیان تفاوت میان قشنگ، مقبول، خوشگل، دلربا و زیبا آغاز می‌شود. سپس شرحی از نظر کانت در مورد والایی می‌آید، و نمونه‌هایی هم از ***شاهنامه*** برای درک والایی نقل می‌شود. سپس نوبت به بحث از کمدی می‌رسد. مجموعه‌ای از لطیفه‌های ضدزن و ضدیهود همراه با نقل‌قول‌های مشاهیر می‌آید. در دو صفحه و نیم پایان کتاب نتیجه‌گیری نهایی اعلام شود، با این تعاریف: «هنر

۸- ارسطو، **فن شعر**، برگردان ع. زرین‌کوب، تهران، ۱۳۵۸، ص ۴۴.

۹- وزیری، ***زیباشناسی در هنر و طبیعت***، ص ۱۶۰.

۱۰- **پیشین**، ص ۱۶۴.

۱۱- **پیشین**، ص ۱۷۰ ـ ۱۶۹.

کوششی است برای خلق زیبایی»، و «زیبایی اتحاد و جوشش هم‌آهنگی با شورانگیزی میباشد».[۱۲]

کتاب نثر روان و یکدستی ندارد، ضبط نام‌ها نادقیق است: بتون به جای بتهوون (ص ۱۰۹)، دانت به جای دانته (۱۳۳)، کروس به جای کروچه (۲۵)، برتران روسل به جای برتراند راسل (ص ۹۷)، دگاس به جای دگا (۱۲۲)، رومن رولاند به جای رومن رولان (۹۳)، و اپراهای چهارگانه‌ی واگنر یعنی ترالوژی حلقه‌ی نیبلونگ‌ها، چهار مقاله‌ی او معرفی شده (ص ۷۷). گزینش برابرهای واژگان نادقیق است. واژه‌ی هنرپیشه (که همان روزها نیز در مورد بازیگر تآتر و سینما به کار می‌رفت) در برابر مفهوم کلی‌تر هنرمند آمده است. اما از «هنرمند» و نیز از واژه‌ی آرتیست بارها استفاده شده است. همانند این کاستی‌ها در کتاب بسیار است، اما مشکل اصلی کتاب این‌ها نیست. آنچه از ارزش کتاب می‌کاهد این واقعیت است که با کمترین دانش فلسفی در مورد فلسفه‌ی هنر نوشته شده است. این کتاب سال‌ها در نظام دانشگاهی ما تدریس، و مطالعه‌اش توصیه می‌شد.

کتاب سوم از این نظر که تالیف است و نه ترجمه، اهمیت دارد. *زیبایی‌شناسی* نوشته‌ی مهرانگیز منوچهریان در ۱۸۸ صفحه، از شش فصل، یک مقدمه‌ی کوتاه و یک «نتیجه»ی طولانی شکل گرفته است. در چاپ سوم کتاب (تهران ۱۳۶۸) این نکته نیامده که سال انتشار چاپ نخست چه بود. در آغاز کتاب، بلافاصله پس از فهرست مطالب، فهرست منابع آمده است. در واقع منابع کتاب همه به زبان فرانسوی بودند، مگر یکی، و آن هم کتاب *درةالتاج* تالیف قطب‌الدین شیرازی بود. با توجه به منابع دانسته می‌شود که کار خانم منوچهریان استوار به آثار فیلسوفان و هنرشناسان فرانسوی سده‌ی پیش بود، کسانی چون هیپولیت آدلف تن، و ویکتور کوزن. کتاب *تاریخ هنر رنه گروسه* که در نیمه‌ی نخست سده‌ی حاضر اهمیت داشت، و امروز از یاد رفته نیز یکی از منابع اصلی کتاب بود.

مقدمه‌ی *زیبایی‌شناسی* با این جمله آغاز می‌شود: «علم‌الجمال یا زیبایی‌شناسی از علومی است که جزء روانشناسی بشمار میرود»، و در ادامه می‌خوانیم که لذت ناشی از زیبایی «نتیجه تاثیری است که بواسطه دو حس عالی سامعه و باصره در ذهن حاصل میشود و نه تمام حواس»، و در تعریف زیبایی‌شناسی هم می‌خوانیم که به «شعور و احساسات منفعل و مولود مظاهر زیبایی شگفت‌آمیز که روح از احساس آن انبساط و

۱۲- پیشین، ص ۲۱۸.

خرمی مییابد» مربوط می‌شود.[۱۳] در پایان مقدمه نویسنده از دو نوع زیبایی‌شناسی یاد کرده است: کلی و جزیی. در تعریف مورد نخست نوشته که «مساله‌اش ماهیت و جوهر زیبایی و تاثیر آن در وجود بشر است». زیبایی‌شناسی جزیی را هم آن دانسته که «موضوعش جنبه‌ی خصوصی هنرهای مختلف باشد».

عنوان نخستین فصل کتاب «زیبایی» است. این فصل کوششی است برای به دست دادن تعریفی دقیق از زیبایی. در این راه نویسنده نخست از «آثار زیبایی در وجود ما» بحث می‌کند، و می‌نویسد که هر یک از ما نه فقط از چیزهای زیبا متاثر می‌شویم بل درباره‌ی آن‌ها داوری نیز می‌کنیم. پس زیبایی‌شناسی باید این دو جنبه را مورد بحث قرار دهد. نویسنده خلاصه‌ای سخت کوتاه از نظر کانت در مورد زیبایی ارائه می‌کند، و شرح می‌دهد که داوری زیبایی‌شناسانه ناگزیر به حکمی کلی می‌رسد و از حد ذوق شخصی می‌گذرد: «هنگام اظهار آن بطور ساده تصدیق نمیکنیم که این شئی برای ما زیباست... بلکه [می‌گوییم که] موضوعاً و مطلقاً زیباست». سپس شرحی می‌آید از اینکه زیبایی رها از بهره و منفعت است، و به نظر می‌رسد که نویسنده خود با این حکم همراه است. سپس نکته‌ی مورد نظر کانت در مورد این که «زیبایی غایتی است که غایت ندارد» توضیح داده می‌شود. پس از ذکر نکته‌هایی درباره‌ی ذوق که باز با توجه به دیدگاه کانت نوشته شده، چند تعریف رایج از زیبایی مورد ارزیابی انتقادی قرار می‌گیرند. نویسنده نشان می‌دهد که یکی دانستن زیبایی با هماهنگی و نظم، هر چند نادرست نیست، اما برای دستیابی به تعریفی دقیق از زیبایی ناکافی است. همانطور که نمی‌شود گفت زیبایی در عظمت و قدرت نهفته است، و یا زیبا آن است که روح را به وسیله‌ی ماده، عقل را به وسیله‌ی جسم، و نامحدود را به وسیله‌ی محدود متجلی کند. اما، در واقع این تعریف آخر راه را برای ارائه‌ی تعریف خود نویسنده از زیبایی می‌گشاید. اینجا بحث از فلسفه‌ی کانت خارج می‌شود، و بنا به بینش رمانتیکِ پسینِ متفکران فرانسوی پایان سده‌ی نوزدهم (یعنی از دیدگاهی کهنه و پیشابرگسونی) تعریفی از زیبایی مطرح می‌شود: «زیبایی معنای یک زندگی غنی، آزاد و موزون است که بر اثر ادراک آن قوای عاطفی، و قوای معرف شخصیت ما که شعور و تخیل و عقل و احساسات باشند بنحوی مطبوع تحریک میشوند».[۱۴] ادامه‌ی مباحث فصل نخست درباره‌ی انواع زیبایی است: زیبایی

۱۳- م. منوچهریان، **زیبایی‌شناسی**، تهران، [۱۳۳۵]، چاپ سوم، ۱۳۶۸، ص ۵.

۱۴- **پیشین**، ص ۱۸.

مطلق یا زیبایی الهی، زیبایی آرمانی که می‌گوید چیزها چگونه باید باشند، نه این که چگونه هستند، زیبایی طبیعیِ انسانی یا غیرانسانی، و سرانجام زیبایی هنری.

در فصل دوم از مفاهیم مرتبط به زیبایی بحث می‌شود، و بحث تلاشی است برای تدقیق معنای زیبایی. شرحی می‌آید که چرا زیبا از مطبوع جداست، و تفاوت زیبایی از «مفید فایده بودن» چیست، و نیز زیبایی به چه معنا از خوبی و حقیقت جداست. نویسنده می‌گوید: «حقیقت که با عقل ادراک میشود موضوع علم است. خوبی که بوسیله اراده انجام میگیرد موضوع اخلاق است و زیبایی که با تخیل و حساسیت عالی سخن میگوید موضوع علم‌الجمال است».[۱۵] اما این نظر در «نتیجه»ی کتاب کار گذاشته می‌شود، و هنر و علم همانند یکدیگر معرفی می‌شوند. در ادامه‌ی فصل دوم تفاوت میان عالی، خوشگل، زشت و مضحک مطرح می‌شود. مقصود از عالی همان است که ما در این رشته درس‌ها با عنوان «والایی» از آن یاد کرده‌ایم. نویسنده شرحی از آنچه کانت والایی ریاضی و والایی دینامیک می‌نامد، زیر عنوان «عالی ریاضی» و «عالی متحرک» می‌آورد، و تا اینجا در محدوده‌ی بحث کانت باقی می‌ماند. اما بعد حکمی شگفت‌انگیز می‌دهد: «اگر کانت بیک عالی طبیعی و یک عالی اخلاقی قائل میشد که اولی شامل تمام مناظر عظیم طبیعت شود و دومی افکار بزرگ نوابغ و اعمال دلاورانه را در بر گیرد شاید نظریه‌اش معقول‌تر بود».[۱۶] در پایان فصل دوم زشتی چون مفهوم مخالف زیبایی مطرح می‌شود، و نویسنده از مفهوم مضحک یاد می‌کند، و از قول ارسطو آن را «فقدان تناسب» می‌نامد.

عنوان و موضوع اصلی فصل سوم «هنر» است. این فصل مقدمه‌ی کوتاهی دارد که درباره‌ی نیاز ما به هنر نوشته شده است. سپس بحث از معنای «لغت هنر» می‌شود، و هنر را در تعریفی ساده‌گرا در مقابل طبیعت، علم و پیشه می‌گذارد، سپس می‌پرسد «چرا بشر میخواهد مصنوعاً طبیعت را بسازد؟ بعبارت دیگر اساس و منشاء هنر از کجا میاید؟» از این‌جا بحث نویسنده لحن عرفانی به خود می‌گیرد، و می‌خوانیم که کار زیبایی این است که با روح سخن گوید. از قول فلوطن [فلوطین] می‌نویسد که ستودن ما را به تقلید وامی‌دارد. به گمان نویسنده این نخستین اثر زیبایی است که ما را «به تقلید از خودش وامی‌دارد» و با خود همراه می‌کند. در گام بعد نیز وادارمان می‌کند که به این

۱۵- **پیشین**، ص ۳۱.

۱۶- **پیشین**، ص ۳۵.

ازخودبه‌درشدگی پیکر مادی تازه‌ای ببخشیم. پس نخست بی‌اراده و بعد به شکلی معقول به آفرینش هنری می‌پردازیم. تعریف هنرمند که در کتاب هنرور خوانده شده، و در پی می‌آید، به همین ادراک رمانتیک از هنر و زیبایی وابسته است، و در نتیجه مفاهیم الهام و نبوغ را نیز پیش می‌کشد. در مبحث بعدی این فصل طبقه‌بندی هنرها می‌آید. این نظام دسته‌بندی به بحث هگل نزدیک است. دسته‌بندی انواع هنرها از هنرهای تجسمی شروع می‌شود، و دلایلی می‌آید که چرا نقاشی از مجسمه‌سازی نازل‌تر است.[۱۷] سپس از «هنرهای صوتی» یعنی از موسیقی، بلاغت و شعر یاد می‌شود، و از شعر به عنوان مهمترین هنرها و «ساکن صدر جلال هنرهای زیبا» تجلیل می‌شود. اینجا، نویسنده شعر و موسیقی را «بیان احساسات و تجلی عاطفه» می‌شناسد. نکته‌ی بعدی این فصل بحث از انواع شعر است که به تغزلی، غمنامه یا تراژدی، شادی‌نامه یا کمدی، و رزم‌نامه تقسیم شده‌اند. چون این نکته به پایان می‌رسد، بحث طولانی‌ای در مورد تاثیرگذاری هنرها آغاز می‌شود. نخست بنا به سنت افلاطونی هنر پرتوی از «مثال» یا ایده دانسته می‌شود، و بعد از این نکته به تفصیل یاد می‌شود که چگونه هنر می‌تواند «احساس همدردی» در ما ایجاد کند.

فصل چهارم کتاب با عنوان «وسائل هنر» از چند مفهوم اصلی شروع می‌شود. از تقلید و تجلی مفهوم و ابداع. در بحث از تقلید نکته‌ی نسبت واقعیت با هنر پیش می‌آید، و نویسنده می‌کوشد تا توضیح دهد که چرا هنر نمی‌تواند و نباید نسخه‌ی بدل طبیعت باشد. او از «نقش مشروع تقلید» یاد می‌کند و می‌گوید که «اگر هنر تنها بحقیقت اکتفاکند، ارزش و بهای خود را از دست میدهد و رو بخواری مینهد، و اگر بخواهد ببهانه ابداع و اختراع خود را از بند حقیقت آزاد کند اثرش بی‌بها و پژمرده و بیروح میشود...» پس «هنرور زبردست کسی است که حقیقت و آرمان را با هم بیآمیزد» و «هنرور هنر را جلوه‌گاه روح خود میکند و منظور از تجلی مفهوم نیز جز این نیست».[۱۸] در فصل کوتاه پنجم مفاهیم ذوق، استعداد، و نبوغ هر یک جداگانه توضیح داده می‌شوند. ذوق توانایی ادراک و سنجش زیبایی در طبیعت و هنر نامیده شده، و استعداد قابلیت ایجاد اثر هنری، و نبوغ «اجتماع تمام استعدادهای جمالی و ذوق و قریحه» تعریف می‌شوند. فصل ششم به «مفاهیمی که با هنر بستگی دارند» می‌پردازد. نخستین آن‌ها کار و بازی است. هنر

۱۷- پیشین، ص ۵۳.

۱۸- پیشین، صص ۸۶، ۸۸.

«مرحله‌ی نهایی و صورت کمالِ بازی» دانسته می‌شود.

کتاب با بخشی نسبتاً طولانی با عنوان «نتیجه» تمام می‌شود، که حدود پنجاه صفحه است. اینجا از کارکردهای هنر بحث می‌شود، و از این که «هنر می‌تواند جهانی متناسبت با عقل بشر بسازد»، اما در عین حال «واقعیت را در برابر تخیل به زانو درمی‌آورد». نویسنده به تفصیل از این بحث می‌کند که هنر راه علم را می‌رود، و حکمی شگفت‌آور می‌دهد: «خرد استاد کار و راهنمای علم و هنر است و میان این دو هیچ جدایی نمی‌گذارد و از همین روست که اثر هنری با اثر علمی شباهتی تام دارد و علم احساس زیبایی را در ما بوجود می‌آورد».[۱۹] شگفت‌تر آن که سه صفحه‌ی بعد نویسنده در اثبات همین حکم از کانت مثال می‌آورد، یعنی از فیلسوفی که زیبایی را غیرمفهومی می‌دانست. در ادامه‌ی بحث مروری سخت کوتاه از عقاید شیلر و فیحته [فیشته] می‌آید، و تنها در دو سطر از شلینگ یاد می‌شود، و بحث به هگل می‌رسد که «بیشتر از همه برای اثبات این امر که هنر لحظه‌ای از پرورش عقل است کوشیده»،[۲۰] و نویسنده همراهی خود را با این نظر اعلام می‌کند، و بدین‌سان از یاد می‌برد که در فصل نخست هنر را رها از هرگونه منفعت و بهره خوانده بود. شرحی مفصل، اما نادقیق، از دیدگاه هگل در مورد هنر و زیبایی می‌آید که تا پایان کتاب به درازا می‌کشد. تفسیر نظر هگل به اثبات دیدگاه زیبایی‌شناسانه‌ی رمانتیک می‌رسد. فقط در دو صفحه‌ی آخر کتاب اشاره‌ای به تاثیر ناخودآگاه در آفرینش هنری می‌شود، و آنجا می‌خوانیم که «پاره‌ای از اشکال هنر به منزله تلافی تمایلات ارضاء نشده زندگی است».[۲۱] اما بحث در مورد نقش ناخودآگاه همین جا متوقف می‌شود و باز همان دیدگاه رمانتیک از نقش هنرمند سر برمی‌آورد، و کتاب به این جمله به پایان می‌رسد: «هنرور همان اثر است... عقلی است که اثر را میسازد و در ضمن خود و هم‌آهنگی و وحدت خود را نیز پرورش میدهد».[۲۲]

کتاب **زیبایی‌شناسی** خانم منوچهریان امروز کهنه شده، و بیان فلسفه‌ای از یاد رفته است. البته در آن روزها که در تهران منتشر می‌شد، فلسفه‌ی هنر رسمی در دانشگاه‌های غرب نیز در چنگ پیروان همین دیدگاه رمانتیک، اخلاق‌گرا، بسته، و غیرکاراً بود. دیدگاهی که متفکرانی چون رولان بارت آن را «نقد و زیبایی‌شناسی فرهنگستانی»

۱۹- **پیشین**، ص ۱۴۶.

۲۰- **پیشین**، ص ۱۵۲.

۲۱- **پیشین**، ص ۱۸۵.

۲۲- **پیشین**، ص ۱۸۷.

خواندند و علیه آن شورش کردند. می‌توان گفت که این دیدگاه رسمی در همان زمان برای روشنفکر نوآور ایرانی نیز کهنه بود. آن ایام صادق هدایت زندگی و کارهای خود را به پایان برده بود، و بیش از بیست سال از انتشار **بوف کور** می‌گذشت. نیما یوشیج واپسین سال‌های زندگی‌اش را می‌گذراند، تاثیر و نفوذ او بر هنرمندان جوان آغاز شده بود. تقریباً همزمان با کتاب خانم منوچهریان ***هوای تازه*** احمد شاملو منتشر شد. از این کهنگی بحث ***زیبایی‌شناسی*** اگر بگذریم، می‌بینیم که کتاب امتیازهایی هم دارد. نظم مطالب دقیق و منطقی است، و زبانی دارد گویا، و نثری روان. بیشتر اصطلاح‌های فلسفی دقیق به کار رفته‌اند، در گزینش واژگان دقت شده، و تاثیر کار فروغی نیز آشکار است. البته اکثر مثال‌ها از هنر و ادب فرانسوی، و یا از آن نویسندگان اروپایی (چون وینکلمان و گوته) است که نزد ناقدان فرهنگستانی فرانسوی عزیز بودند. بیشتر نام‌ها بر اساس تلفظ فرانسوی خود ضبط شده‌اند، مثلاً استه‌ونسون به جای استیونسن، و ژیوتو به جای جیوتو، و سن توما داکن. به هر حال یک امتیاز کتاب را نمی‌شود از یاد برد: نوشته‌ی زنی است روشنفکر و آشنا به موضوع، کتابی است که سال‌ها خوانده و تدریس شد.

کتاب چهارم که در واقع رساله‌ای است کوتاه در ۹۲ صفحه (با حاشیه‌ی سفید عریض که نشان می‌دهد رساله برای چاپ جیبی آماده شده بود) با عنوان ***زیبایی، بحثی در مبانی هنر*** نوشته‌ی شادروان دکتر رضا کاویانی است که به سال ۱۳۴۰ منتشر شده است. درباره‌ی این نویسنده و به ویژه دیدگاه سیاسی او به تازگی مقاله‌ای تحقیقی منتشر شده است.[۲۳] رساله‌ی زیبایی از این نظر مهم است که اثری است تالیفی، و خطاب به خواننده‌ی ایرانی زمان خود نوشته شده، و جابه‌جا اشاراتی به هنر و زندگی ایرانی دارد. حتی فصل آخر آن قیاسی است میان موسیقی ایرانی با «موسیقی کلاسیک». کاویانی در مقدمه‌ی کوتاهی می‌نویسد که «در تنظیم این جزوه از کتاب *Aesthetik* پروفسور N. Hartmmann استفاده شده است»، و می‌افزاید که «تحقیقاتی که هارتمن در قسمت ارزشهای هنری و اخلاقی کرده سابقه نداشته است. تحقیقات هارتمن متکی به تحقیقات قبلی Max Scheler است که پایه‌گذار علم جدید اخلاق در غرب بشمار میرود». در واقع فقط تعریفی که کاویانی از هنر به دست می‌دهد استوار به بحث نیکلای هارتمن است. او خود در مقدمه می‌نویسد که دو مفهوم زیبایی و هنر «تا امروز در کشور ما تاریک و مبهم مانده و حتی کتابهایی که بمنظور تدریس تدوین شده مطالبی را که بیان کرده‌اند از

۲۳- ک. بیات، «دکتر رضا کاویانی و مملکت بی‌نقشه و بی‌هدف او»، در: ***گفتگو***، ۱، تیر ۷۲، صص ۲۹ ـ ۱۵.

یک عده جملات مبهم و نامفهوم تجاوز نکرده است». تعریف کاویانی همان بحث هارتمن است که به صراحت در نخستین صفحه‌ی کتابش آمده: «هنر چیزی است که باطنی را در ظاهری نمایان میسازد. بنابراین هنر دارای یک قشر رو میباشد و یک قشر زیرین که در قشر رو نمایان شده است».[۲۴] کاویانی ظاهر هنر را موارد محسوس معرفی می‌کند «مثل رنگ در نقاشی، مصالح ساختمانی در معماری و حجاری، کلمات و لغات در ادبیات، و اصوات در موسیقی». سپس می‌نویسد «طبقه زیرین اما عبارت از چیزهائی است که نه دیده و نه لمس میشوند و به عبارت دیگر بحس درنمی‌آیند مثل حیات ـ درون ـ افکار و غیره». اما این طبقه زیرین خود دارای قشرهای دیگری است، و اثر هنری باید بیانگر این موارد نهانی و درونی باشد.

تعریفی که در رساله از زیبایی آمده به یکی از تعریف‌های جزئی چهارگانه‌ی کانت همانند است، و این نیز به بحث هارتمن وابسته است که این تعریف را مهمتر از دیگر تعاریفِ کانت می‌دانست: «زیبائی ارزشش در خودش است نه بخاطر چیز دیگری». به همین دلیل «یک اثر هنری خودش ما را جلب میکند بدون اینکه منظوری درکار باشد و هر چیزی که این جنبه را داشته باشد بآن میگوئیم زیبا».[۲۵] سپس شرح و مثال‌هایی می‌آید در توضیح این تعریف. کاویانی اشاره‌ای به تعریف کانتی جدایی زیبایی از مفهوم‌سازی ندارد، و چنین می‌نماید که اساساً به این تعریف بی‌باور است، چرا که در بخش نهایی رساله، خود بحث از موسیقی به طور کلی، و موسیقی ایرانی به طور خاص، را از مفاهیم می‌آغازد. در رساله از «استتیک» یاد شده که «علم زیبائی است، اما علمی عقب‌افتاده یا چون توجه بآن نبوده و یا نه به این سبب که علم در این قسمت اصلاً عاجز بوده حقایقی را روشن سازد».[۲۶] می‌بینیم که تعریف‌ها زیاد دقیق نیستند، و در واقع بخش عمده‌ی رساله در توضیح این تعاریف نوشته شده است. از شماری نکته‌ها درست بحث شده، اما مواردی هم هست که بحث ناروشن باقی می‌ماند. مثلاً در بحث از زیبایی طبیعی، این نوع زیبایی از زیبایی هنری جدا نشده است، و عقابی که در آسمان پرواز می‌کند، و پاهای عنکبوت زیبا خوانده شده، و در ادامه چنین آمده: «موجوداتی در طبیعت هستند که میشود گفت درست یک اثر هنری هستند. یک مار اگر ترس از آن

۲۴- ر. کاویانی، *زیبایی، بحثی در مبانی هنر*، تهران، ۱۳۴۰، ص ۱.

۲۵- **پیشین**، ص ۱۲.

۲۶- **پیشین**، صص ۴۲ ـ ۴۱.

نباشد آیا زیبا نیست؟»[۲۷] و به دنبال، هیچ بحثی از نکته‌ی کلیدی تفاوت دوگونه زیبایی هنری و طبیعی به میان نمی‌آید. درست به همین شکل، در بحث از زیبایی طبیعی متوجه می‌شویم که نویسنده تمایزی میان دو مفهوم زیبایی و والایی قائل نیست، و بارها امر والا را زیبا می‌خواند، در حالی که برای هارتمن، که کار فکری خود را به عنوان یک نوکانتی آغاز کرده بود تمایز دقیق میان زیبایی و والایی نکته‌ای است مرکزی.

مساله‌ای جالب در رساله، کثرت و تنوع مثال‌هاست. کاویانی برای هر حکم خود مثال‌های متعدد می‌آورد، هم از هنر ایرانی و هم از هنر اروپایی. مدام رشته‌ی بحث را به مسائل و موقعیت‌های روز ایران می‌کشاند. به راستی او آموزگار یا مصلحی است که نمی‌تواند از کاستی‌ها و لغزش‌ها چشم پوشد. در یادداشتی می‌نویسد که موسیقی ایرانی چندصدایی نیست، و می‌افزاید: «جمع چند صدا و هم‌آهنگ کردن آنها با هم فقط از عهده موسیقی ساخته است که رشد کافی داشته باشد. همانطور که جامعه‌ای حکومت دمکراسی دارد که رشد کافی دارد. جامعه‌ای که رشد کافی ندارد آنجا نیز فقط یک صدا حکومت میکند».[۲۸] جایی از شهر تهران مثال می‌آورد که دارای مرکز نیست «اگر خوب در آن دقیق شویم می‌بینیم که درست عکسی از روحیه خود ما میباشد: پایتخت ما مرکز اصلاً ندارد همانطور که ما خودمان مرکزی در خود نداریم و متمرکز نیستیم. در تهران هر چه هست پخش است و تصادفی بوجود آمده. اینجا هر چه هست بدون نقشه انجام گرفته است».[۲۹] باز در بخش دیگری از ضرورت اندیشه‌ی انتقادی می‌نویسد، و می‌گوید که «رشد ادبیات هم مثل رشد خود بشر است که در زمان طفولیت کنجکاو است و در دوره جوانی احساساتی و وقتی مرد شُد صاحب افکار میگردد».[۳۰] البته نمی‌توانیم و نباید از این دیدگاه مردسالار چشم‌پوشی کنیم که بشر را با مرد یکی می‌داند. اما بحث کاویانی از جنبه‌ی دیگری مهم و قابل توجه است. او می‌گوید «این که ما نتوانسته‌ایم در ادبیات پا به مرحله مردی [کذا] گذاریم این البته علت دارد. در ایران کریتیک هیچوقت جایزه نبوده نه در قسمت سیاست و نه در قسمت مذهب و نه در سایر قسمتها. و وقتی کریتیک نبود بدیهی است که کسی راجع به امری زحمت فکر کردن را بخود نخواهد داد و روی این اصل هیچوقت صاحب افکار نخواهد شد. پیدا کردن ایده و افکار مستلزم این

۲۷- **پیشین**، ص ۴۹.

۲۸- **پیشین**، ص ۹ پانوشت.

۲۹- **پیشین**، ص ۴۰.

۳۰- **پیشین**، ص ۷۶.

است که بشر استقلال داشته باشد، آنجا که بشر مستقل نیست فکر و ایده‌ای هم نمیتواند داشته باشد».[۳۱]

رساله‌ی *زیبایی* برخی نکته‌های تازه در بحث از زیبایی‌شناسی پیش می‌کشد، در نقد هنر ایرانی و موسیقی ایرانی پیش می‌رود، و با شجاعت روشنفکرانه‌ای از ضرورت مدرن شدن، بلوغ فکری، فکر انتقادی و از دمکراسی دفاع می‌کند. با این که تلاش شده رساله ساده و روان باشد، و آشکارا نویسنده از پرداختن به معضل‌های نظری سرپیچی کرده، باز متنی درسی و آموزنده در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی نیست، اما خواستِ فکر مستقل را در خواننده افزون می‌کند، و این کم دستاوردی نیست.

۳۱- **پیشین**، ص ۷۷ - ۷۶.

پیوست ۲ (برای چاپ پنجم)

درس نخست

چهار کتاب در زمینه‌ی مباحث کلی زیبایی‌شناسی به فارسی منتشر شده‌اند که متن اصلی نخستین اثر را در کتاب‌شناسی فصل نخست معرفی کرده بودم:

آ. شپرد، ***مبانی فلسفه هنر***، برگردان ع. رامین، تهران، ۱۳۷۵.

م. بیردزلی و ج. هاسپرس، ***تاریخ و مسائل زیبایی‌شناسی***، برگردان م. حنایی کاشانی، تهران، ۱۳۷۶.

ا. هنفلینگ، ***چیستی هنر***، برگردان ع. رامین، تهران، ۱۳۷۷.

م. ضیمران، ***جستارهایی پدیدارشناسانه پیرامون هنر و زیبایی***، تهران، ۱۳۷۷.

کتابی که از جمله مهمترین متون تاریخ نقاشی و هنرهای تجسمی است:

ا. گامبریچ، ***تاریخ هنر***، برگردان ع. رامین، تهران، ۱۳۷۹.

دانشنامه‌ای در زمینه‌ی هنرهای تجسمی منتشر شده است:

ر. پاکباز، ***دایرةالمعارف هنر***، تهران، ۱۳۷۸.

تاکنون چهار مجلد از کتابی که در فهم رابطه‌ی نقادی هنری با نظریات زیبایی‌شناسی کاراست، منتشر شده‌اند:

ر. ولک، ***تاریخ نقد جدید***، برگردان س. ارباب‌شیرانی، تهران، ۷۹–۱۳۷۳.

دو برگزیده‌ی نوشته‌های کلاسیک در فلسفه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی:

S. Feagin and P. Maynard eds, *Aesthetics*, Oxford University Press, 1997.

D. E. Cooper ed, *Aesthetics, The Classic Readings*, Oxford, 1997.

چهار اثر در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی:

D. Townsend, *An Introduction to Aesthetics*, Oxford, 1997.

G. Graham, *Philosophy of the Arts, An Introduction to Aesthetics*, London, 1997.

M. Haar, *L'oeuvre d'art*, Paris, 1994.

J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, Paris, 1992.

کتابی محدود به سخن ادبی:

C. New, *Philosophy of Literature*, London& 1999.

دو مجموعه دربردارنده‌ی متون کلاسیک در نظریه و فلسفه‌ی هنر:

C. Harrison and P. Wood, J. Gaiger, *Art in Theory 1815-1900, An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, 1998.

C. Harrison and P. Wood, *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, 1992.

چند مجموعه در زمینه‌ی تاریخ هنر:

D. Preziosi ed, *The Art of Art History*, Oxford University Press, 1998.

E. Fermie ed, *Art Histiory and its Methods*, London, 1995.

M. Podro ed, *The Critical Historians of art*, Yale University Press, 1992.

درس دوم

مجموعه‌ای درباره‌ی هنر مدرن:

F. Fachna and J. Harris eds, *Art in Modern Culture, An Anthology of Critical Texts*, London, 1992.

دو اثر درباره‌ی پیدایش، رشد و زوال مدرنیسم هنری:

C. Butler, *Early Modernism*, Oxford University press, 1994.

C. Butler, *Late Modernism*, Oxford University Press, 1997.

مجموعه‌ای دربردارنده‌ی متونی از هنرمندان سده‌ی بیستم:

K. Stiles and P. Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art, A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, 1996.

مجموعه‌هایی درباره‌ی مدرنیسم در روسیه و آلمان:

E. Lolinsky and W. Van der Will eds, *Modern German Culture*, Cambridge University Press, 1998.

N. Rzhevsky ed, *Modern Russian Culture*, Cambridge University Press, 1998.

در مفاهیم زیبایی‌شناسانه‌ی هنر تجسمی مدرن:

N. Stangos ed, *Concepts of Modern Art*, London, 1995.

درس سوم

تاریخ فرهنگی یونان و روم، و فرهنگ نامه‌ای درباره‌ی ادبیات یونانی و لاتین:

J. Boardman, J. Griffin and O. Murray, *The Oxford History of the Classical World*, Oxford University Press, 1986.

M. C. Howatson, *The Oxford Companion to Classical Literature*, New Edition, Oxford University Press, 1993.

برگزیده‌ای درباره‌ی فلسفه‌ی یونان و روم:

T. Irwin ed, *Classical Philosophy*, Oxford University Press, 1999.

مجموعه‌ای درباره‌ی افلاطون، همراه با مقاله‌ی Elizabeth Asmis درباره‌ی نظریات هنری او:

R. Kraut ed, *The Cambridge Companion to Plato*, Cambridge University Press, 1992.

مجموعه‌ای درباره‌ی ارسطو، همراه با مقاله‌ی Jonathan Barnes درمورد دیدگاه هنری او:

J. Banes ed, *The Cambridge Companion to Aristotle*, Cambridge University Press, 1995.

به‌طور خاص درباره‌ی هنر افلاطون:

R. B. Rutheford, *The Art of Plato*, Harvard University Press, 1995.

درباره‌ی تاثیرافلاطون بر نظریه‌ی بیان:

R. Wardy, *The Birth of Rhetoric*, London, 1996.

درس چهارم

برگردان فارسی سومین نقادی کانت که در این کتاب با عنوان ***سنجش نیروی داوری*** از آن یاد شده، منتشر شده است:

ا. کانت، **نقد قوه حکم**، برگردان ع. رشیدیان، تهران، ۱۳۷۷.

اثری درباره‌ی بومگارتن و تاثیر او بر دیگر متفکران:

R. Dixon, *The Baumgarten Corruption*, London, 1995.

درباره‌ی فهم کانت از زیبایی‌شناسی:

A. Savile, *Kantian Aesthetics Pursued*, Edinbourgh University Press, 1993.

درباره‌ی نقش تخیل در اندیشه‌ی کانت:

J. Llewelyn, *The HypoCritical Imagination*, London, 2000.

مجموعه‌ای از مقاله‌ها درباره‌ی کانت با مقاله‌ی Eva Schaper درباره‌ی دیدگاه زیبایی‌شناسانه‌ی او:

P. Guyer ed, *The Cambridge Companion to Kant*, Cambridge University Press, 1992.

درس پنجم

برگردان فرانسوی جدیدی از ***درس‌گفتارهایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی*** هگل:

G. W. F. Hegel, Esthétique, 2 vols, trans. C. Bénard, Paris, 1997.

مجموعه‌ای درباره‌ی هگل با مقاله‌ی Robert Wicks درباره‌ی فلسفه‌ی هنر او:

F.C. Beiser ed, *The Cambridge Companion to Hegel* , Cambridge University Press, 1993.

درس ششم

اثری در تاریخ نظریه‌های ادبی در آلمان، و تاثیر جنبش رمانتیک‌ها:

A. Bowie, *From Romanticism to Critical Theory, The Philosophy of German Literary Theory*, London, 1997.

مجموعه‌ای در شناخت رمانتی‌سیسم در اروپای آغاز سده‌ی نوزدهم:

D. Wu ed, *A Companion to Romanticism*, Oxford, 1998.

درس هفتم

برگردان فارسی بخش هنر ***جهان همچون خواست و بیانگری*** شوپنهاور:

آ. شوپنهاور، ***هنر و زیبایی‌شناسی***، برگردان ف. روحانی، تهران، ۱۳۷۵.

برگردان فارسی مهمترین نوشته‌های نیچه در زمینه‌ی هنر:

ف. نیچه، ***زایش تراژدی***، برگردان ر. منجم، تهران، ۱۳۷۷.

ف. نیچه، ***قضیه واگنر***، برگردان ر. منجم، تهران، ۱۳۷۶.

ف. نیچه، ***واگنر در بایرویت و نیچه علیه واگنر***، برگردان ا. سهراب و ع. کاشف، تهران، ۱۳۷۹.

مجموعه‌ای درباره‌ی نیچه، با چند مقاله که به دیدگاه هنری او اشاره دارند:

B. Magnus and K. M. Higgins eds, *The Cambridge Companion to Nietzsche*, Cambridge University Press, 1996.

اثری درباره‌ی دیدگاه‌های هنری نیچه:

A. Philolenko, *Nietzsche, Le rire et le tragique*, paris, 1995.

درباره‌ی اهمیت موسیقی برای نیچه:

G. Parkes, *Composing the Soul*, The University of Chicago Press, 1994.

در شرح نسبت زندگی و هنر از نظر نیچه:

A. Nehamas, Nietzsche, *La vie comme littérature*, trans. V. Béghain, Paris, 1994.

مجموعه‌ای درباره‌ی تاثیر نیچه بر فرهنگ آلمانی پس از او

K. Ansell-Peason ed, *Nietzsche and Modern German Thought*, London, 1991.

اثری درباره‌ی تاثیر نیچه بر فرهنگ فرانسوی پس از او:

A. D. Schrift, *Nietzsche's French Legacy*, London, 1995.

درس هشتم

اثری در فهم کلی نسبت هنر و جامعه:

ژ. دو وینیو، ***جامعه‌شناسی هنر***، برگردان م. سحابی، تهران، ۱۳۷۹.

جستارهایی در مورد رابطه‌ی هنر و زمینه‌ی اجتماعی:

م. رافائل، ***سه پژوهش در جامعه‌شناسی هنر، پرورون، مارکس، پیکاسو***، برگردان ا. معصوم‌بیگی، تهران، ۱۳۷۹.

کتابی درباره‌ی باختین:

ت. تودورف، ***منطق گفتگویی میخاییل باختین***، برگردان د. کریمی، تهران، ۱۳۷۷.

بحثی درباره‌ی آلتوسر درکتاب زیر یافتنی است:

م. پین، ***بارت، فوکو، آلتوسر***، برگردان پ. یزدانجو، تهران، ۱۳۷۹.

متنی از فوکو درباره‌ی پرده‌های نقاشی مگریت:

م. فوکو، ***این یک چپق نیست***، برگردان م. حقیقی، تهران، ۱۳۷۵.

کتابی درباره‌ی فوکو:

ه.دریفوس و پ. رابینو، ***میشل فوکو، فراسوی ساختگرایی و هرمنیوتیک***، برگردان ح. بشیریه، تهران، ۱۳۷۶.

منابع مربوط به فمینیسم، و دیدگاه فمینیستی به هنر، در زبان فارسی کمیاب‌اند. مقاله‌ی زیر متنی از دسته‌ی دوم است:

ژ. لوید، «مفهوم عقل نزد دکارت تا هگل (از منظری فمینیستی)»، برگردان م. مهاجر، در: *ارغنون*، ۱۵۷ پاییز ۱۳۷۸.

فصل هشتم کتاب زیر بحثی است درباره‌ی دیدگاه فمینیستی در نقادی ادبی:

ر. سلدن و پ. ویدوسون، ***راهنمای نظریه ادبی معاصر***، برگردان ع. مخبر، تهران، ۱۳۷۷.

برگزیده‌ی نوشته‌هایی از باختین و پیرواناش:

S. Dentith, *Bakhtinian Thought*, London, 1996.

دو اثر درباره‌ی باختین:

M. Holoquist, *Dialogism, Bakhtin and his World*, London, 1990.

K. Hirschkop, *Mikhail Bakhtin, An Aesthetic for Democracy*, Oxford University Press, 1999.

برگزیده‌ای درباره‌ی آلتوسر، با مقاله‌ای از Francis Mulhern در دیدگاه ادبی او:

G. Elliott, *Althusser, A Critical Reader*, Oxford, 1994.

مجموعه‌ای درباره‌ی اندیشه‌های متاثر از فوکو:

M. Gane and T. Johnson eds, *Foucault's New Domains*, London, 1993.

کتابی درباره‌ی ویلیامز که از جنبه‌هایی روشنگر نظریات او درباره‌ی هنر نیز هست:

J. Higgins, *Raymond Williams, Literature, Marxism and Cultural Materialism*, London, 1999.

برگزیده‌ی نوشته‌های ایگلتون:

S. Regan, *The Eagelton Reader*, Oxford, 1998.

دو مجموعه درباره‌ی دیدگاه پسا-استعماری و استوار به چندگانگی فرهنگ‌ها:

B. Aschcroft, G. Griffiths and H. Tiffin eds, *The Post-colonial Studies Reader*, London, 1995.

E. Shohat and R. Stam eds, *Unthinking Eurocentrism*, London, 1994.

برگزیده‌ای از نوشته‌هایی درباره‌ی فمینیسم که سخن هنری هم در آن مهم است:

S. Kemp and S. Squires eds, *Feminisms*, Oxford University press, 1997.

دو کتاب راهنما درباره‌ی نقد ادبی فمینیستی و رابطه‌ی زن و متن:

T. Moi, *Sexual/Textual Politics, Feminist Literary Theory,* London, 1997.

M. Eagelton, *Working With Feminist Criticism*, 1996.

چهار کتاب درباره‌ی مسائل فرهنگی و هنری از دیدگاه فمینیستی:

K. Petersen and J. J. Wilson, *Woman Artists*, London, 1978.

J. Wolf, Feminine Sentences, *Essays on Women and Culture*, Cambridge, 1990.

S. D. Walters, *Material Girls*, University of California Press, 1995.

T. Modelski, *Feminism without Woman, Cultur and Criticism in a Postfeminism Age*, New York, 1991.

کتابی با نگرشی فمینیستی که به شیوه‌ی بیان توجه کرده است:

S. Mills, *Feminist Stylistics*, London, 1995.

کتابی با نگرش فمینیستی به فلسفه و طرح جایگاه زن در خردباوری:

G. Lloyd, *The Man of Reason*, London, 1984.

کتابی با نگرش فمینیستی به روایت داستانی با کتاب‌شناسی در این مورد:

K. Plummer, *Telling Sexual Stories*, London,1995.

کتابی درباره‌ی هنر تجسمی که به آفرینش زنان دقت کرده است:

W. Chadwick, *Women, Art and Society*, Revised Edition, London, 1996.

درس نهم

مجموعه‌ای درباره‌ی مارکس، با مقاله‌ی William Adams در مورد دیدگاه زیبایی‌شناسانه‌ی او:

T. Carver ed, *The Cambridge Companion to Marx*, Cambridge niversity Press, 1993.

قرار است که در آینده‌ی نزدیکی دو کتاب درباره‌ی مسائل زیبایی‌شناسی از دیدگاه مارکس به ترجمه‌ی مجید مددی را نشر آگه منتشر کند.

درس دهم

برگزیده‌ای از نوشته‌های گلدمن:

ل. گلدمن، ***جامعه، فرهنگ، ادبیات***، برگزیده و برگردان م. پوینده، تهران، ۱۳۷۶.

برگزیده‌ی تازه‌ای از نوشته‌های لوکاچ:

G. Lukács, *The Lukács Reader*, ed. A. Kadarkay, London,1995.

درس یازدهم

مقاله‌هایی درباره‌ی آدورنو و بنیامین در کتاب زیر یافتنی است:

ب. احمدی، **خاطرات ظلمت، درباره‌ی سه اندیشگر مکتب فرانکفورت**، تهران، ۱۳۷۶.

برگزیده‌ای که بخش چهارم آن متونی از آدورنو درباره‌ی هنر را شامل می‌شود:

T. W. Adorno, *The Adorno Reader*, ed. B. O'Connor, Oxford, 2000.

تمامی نامه‌های آدورنو و بنیامین:

T. W. Adorno and W. Benjamin, *The Complete Correspondences, 1928-1940*, Cambridge, 1999.

کتابی درباره‌ی آدورنو که فصل چهارم آن درباره‌ی هنر است:

S. Jarvis, *Adorno, A Critical Introduction*, Cambridge, 1998.

دو کتاب که به‌طور خاص به دیدگاه‌های آدورنو درباره‌ی موسیقی پرداخته‌اند:

R. W. Witkin, *Adorno on Music*, 1998.

M. Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge University Press, 1993.

درس دوازدهم

برگردان نهاده‌های فلسفه‌ی تاریخ بنیامین در کتاب زیر آمده است:

و. بنیامین و دیگران، **فلسفه تاریخ**، برگزیده و برگردان ح. نوذری، تهران، ۱۳۷۹.

خاطراتی جذاب از برشت:

ر. برلاو، **از برشت می‌گویم**، برگردان م. میرمعزی، تهران،۱۳۷۷.

چند اثر مهم درباره‌ی بنیامین که در این سال‌ها منتشر شده‌اند:

T. W. Adorno, *Sur Walter Benjamin*, trans. C. David, Paris, 1999.

B. Tackels, *L'oeuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin*, Paris, 1999.

A. Benjamin, *The Problems of Modernity, Adorno and Benjamin*, London, 1989.

A. Benjamin, *Present Hope*, London, 1997.

H. Caygill, *Walter Benjamin, The Colour of Experience*, London, 1998.

S. Weigel, *Body- and Image-Space: Re-Reading Walter Benjamin*, London, 1996.

کتابی درباره‌ی مارکوزه که فصلی درباره‌ی هنر در دوران توتالیتاریانیسم دارد:

B. Katz, *Herbert Marcuse, Art of Liberation*, London, 1982.

درس سیزدهم

برگردان فارسی مجلد دوم کتاب اصلی کاسیرر:

ا. کاسیرر، ***فلسفه صورتهای سمبلیک***، برگردان ی. موقن، تهران، ۱۳۷۸.

درس چهاردهم

یک اثر مهم ویتگنشتاین که به هنر نیز مربوط می‌شود:

ل. ویتگنشتاین، ***کتاب رنگ‌ها***، برگردان ل. گلستان، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۹.

مجلد دوم کتاب ژرار ژنت منتشر شده:

G. Genette, *L'oeuvre de l'art 2, La Relation esthetique*, Paris, 1997.

سه کتاب در مباحث فلسفه‌ی تحلیلی در مورد هنر:

P. Kivy, *Philosophy of the Arts, An Essay in Differences*, Cambridge University Press, 1997.

A. Harrison, *Philosophy and the Arts*, Bristol, 1997.

G. Dickie, *Introduction to Aesthetics, An Analytic Approch*, Oxford University Press, 1997.

درس پانزدهم

چند کتاب که به فهم ساختارگرایی یاری می‌کنند:

ت. تودورف، ***بوطیقای ساختارگرا***، برگردان م. نبوی، تهران، ۱۳۷۹.

ر. اسکولز، ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***، برگردان ف. طاهری، تهران، ۱۳۷۹

ک. بلزی، ***عمل نقد***، برگردان ع. مخبر، تهران، ۱۳۷۹.

H. J. Silverman, *Cultural Semiosis*, London, 1998.

درس شانزدهم

دو برگردان متفاوت کتاب سوسور به زبان فارسی، و کتابی درباره‌ی او:

ف. دو سوسور، ***درسهای زبانشناسی همگانی***، برگردان ن. خلخالی، تهران، ۱۳۷۸.

ف. دوسوسور، ***دوره زبان‌شناسی عمومی***، برگردان ک. صفوی، تهران، ۱۳۷۸.

ج. کالر، ***فردینان دوسوسور***، برگردان ک. صفوی، تهران، ۱۳۷۹.

سه برگردان کتاب‌هایی از بارت به زبان فارسی، و یک کتاب درباره‌ی او:

ر. بارت، **درجه صفر نوشتار**، برگردان ش. دقیقیان، تهران، ۱۳۷۸.

ر. بارت، **اسطوره امروز**، برگردان ش. دقیقیان، تهران، ۱۳۷۵.

ر. بارت، **نقد و حقیقت**، برگردان ش. دقیقیان، تهران، ۱۳۷۷.

م. کولی، **رولان بارت**، برگردان خ. دیهیمی، تهران، ۱۳۷۶.

کتابی در توضیح مجازی از نظریه‌ی بیان:

ت. هاوکس، **استعاره**، برگردان ف. طاهری، تهران، ۱۳۷۷.

دو کتابی که در زمینه‌ی نشانه‌شناسی سینما به فارسی ترجمه شده‌اند:

ک. متز، **نشانه‌شناسی سینما**، برگردان ر. صافاریان، تهران، ۱۳۷۶.

ا. اکو و دیگران، **ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی و سینما**، برگردان ع. طباطبایی، تهران، ۱۳۷۸.

چند کتاب مقدماتی در مورد نشانه‌شناسی:

G. Jean, *Langage de signes*, Paris, 1989.

J. Deely, *Introducing Semiotics: Its History and Doctrin*, Indiana University Press, 1982.

مهمترین رویداد در مورد بارت انتشار کامل تمامی آثار او در سه مجلد حجیم بود:

R. Barthes, *Oeuvres complètes, vol.1 ,1942-1965*, Paris, 1993.

R. Barthes, *Oeuvres complètes, vol.2 ,1966-1973*, Paris, 1994.

R. Barthes, *Oeuvres complètes, vol.3 ,1974-1980*, Paris, 1995.

زندگی‌نامه‌ی رولان بارت:

L.-J. Calvet, *Roland Barthes*, Paris, 1990.

کتاب تازه‌ی اکو که به نشانه‌شناسی و ساختارگرایی مربوط می‌شود:

U. Eco, *La recherche de la langue parfaite* , Paris, 1997.

کتابی درباره‌ی اکو:

M. Caesar, *Umberto Eco*, Cambridge, 1999.

برگزیده‌ای از آثار کریستوا به انگلیسی و کتابی درباره‌ی او:

J. Kristeva, *The Kristeva Reader*, ed. K. Oliver, Columbia University Press, 1997.

A. Smith, *Julia Kristeva*, London, 1996.

چند کتاب در زمینه‌های سخن (یا گفتمان)، نظریه‌ی بیان و روایت‌شناسی:

S. Mills, *Discourse*, London, 1997.

E. Andrews ed, *Rebirth of Rhetoric*, London, 1992.

R. Bradford, *Stylistics*, London, 1997.

S. Onega and J. A. G. Landa, *Naratology,* London, 1996.

C. Nash ed, *Narrative in Culture*, London, 1990.

A. Cavarero, *Relating Narratives*, London, 2000.

درس هفدهم

کتابی درباره‌ی فروید که فصل هشتم آن درباره‌ی هنر و ادبیات است:

آ. استور، **فروید**، برگردان ح. مرندی، تهران، ۱۳۷۵.

دو مجموعه درباره‌ی فروید با مقاله‌ی Richard Wollheim در اولی:

J. Neu ed, *The Cambridge Companion to Freud* , Cambridge University Press, 1991.

A. Elliott ed, *Freud 2000*, Cambridge, 1998.

کتابی درباره‌ی ناخودآگاه با بحثی درباره‌ی نسبت ناآگاهی و سخن هنری:

A. Easthope, *The Unconcious*, London, 1999.

زندگی‌نامه و فرهنگ‌نامه‌ای درباره‌ی لاکان:

E. Roudinesco, *Jaques Lacan*, Cambridge, 1997.

D. Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychanalysis*, London, 1996.

درس هجدهم

برگردان فارسی کتابی درباره‌ی یونگ:

آ. مورنو، ***یونگ، خدایان و انسان مدرن***، برگردان د. مهرجویی، تهران، ۱۳۷۶.

اثری در فهم اسطوره و جایگاه آن در سخن هنری:

L. Coupe, *Myth*, London, 1997.

درس نوزدهم

دو کتاب درباره‌ی هرمنوتیک:

ف. نیچه و دیگران، **هرمنوتیک مدرن، *گزینه‌ی جستارها***، گزینش و برگردان ب. احمدی، م. مهاجر، م. نبوی، تهران، ۱۳۷۶.

ر. ا. پالمر، **علم هرمنوتیک**، برگردان م. س. حنایی‌کاشانی، تهران، ۱۳۷۷.
درباره‌ی دیدگاه هرمنوتیکی به هنر:
ب. احمدی، *آفرینش و آزادی*، تهران، ۱۳۷۷.
دو کتاب مهم و نمونه در قلمرو هرمنوتیک:

G. Agamben, *The End of the Poem, Studies in Poetics*, trans. D. Heller-Roazen, Stanford University Press, 1999.

W. Hamacher, *Premises*, Harvard University Press, 1996.

دو برگردان تازه از کارهای شلایرماخر و دیلتای در مورد هرمنوتیک و هنر:

F. Schleiermacher, *Hermeneutics and Criticism*, trans. A. Bowie, Cambridge University Press, 1998.

W. Dilthey, *Potry and Experience*, Princeton University Press, 1997.

درس بیستم

مجموعه‌ی مقاله‌ها و کتابی درباره‌ی گادامر:

L. E. Hahn ed, *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, Chicago, 1997.

G. Warnke, *Gadamer, Hermaneutics, Tradition and Reason*, Cambridge, 1987.

درس بیست و یکم

آثاری از ریکور درباره‌ی تاویل *کتاب مقدس*، و نسبت تاریخ با خاطره:

P. Ricoeur and A. LaCocque, *Penser la Bible*, Paris, 1998.

P. Ricoeur, *L'herméneutique biblique*, Paris, 2001.

P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oublie*, Paris, 2000.

درس بیست و دوم

درباره‌ی دگرگونی زندگی اجتماعی ناشی از پیشرفت‌های رسانه‌های اطلاعاتی:

م. کاستلز، *عصر اطلاعات: اقتصاد، جامعه و فرهنگ*، سه مجلد، برگردان ا. علیقلیان، ا. خاکباز، ح. چاوشیان، ویراستار: ع. پایا، تهران، ۱۳۸۰.

درس بیست و سوم

انتقاد بودریار از فوکو به فارسی ترجمه و منتشر شده:

ژ. بودریار، *فوکو را فراموش کن*، برگردان پ. یزدانجو، تهران، ۱۳۸۰.

برخی از آثار تازه‌ی بودریار:

J. Baudrillard, *Fragments*, Paris, 1995.

J. Baudrillard, *Écran total*, Paris, 1997.

J. Baudrillard, *L'Echnge impossible*, Paris, 1999.

کتابی در تکامل دیدگاه بودریار:

W. Bogard, *The Simulation of Surveillance*, Cambridge University Press, 1996.

درس بیست و چهارم

دو کتاب در باره‌ی شالوده‌شکنی و ادبیات پسامدرن به زبان فارسی:

ل. مک‌کافری و دیگران، *ادبیات پسامدرن*، برگزیده و برگردان پ. یزدانجو، تهران، ۱۳۷۹.

ک. نوریس، *شالوده‌شکنی*، برگردان پ. یزدانجو، تهران، ۱۳۸۰.

کتابی در معرفی چهره‌های اصلی فرهنگ جدید اروپایی که اطلاعات مهمی درمورد پساساختارگرایی نیز در اختیار خواننده قرار می‌دهد:

ج. لچت، پنجاه متفکر بزرگ معاصر، از ساختارگرایی تا مدرنیته، برگردان م. حکیمی، تهران، ۱۳۷۷.

برخی از آثار تازه‌ی دریدا که به هنر و ادبیات مربوط می‌شوند:

متن یک فیلم که گفتگویی است با دریدا درباره‌ی فرهنگ و رسانه‌ها

J. Derrida and B. Stiegler, *Échographies, de la télévision*, paris, 1996.

گفتگوهایی که موضوع بعضی‌شان سخن هنری است، و برگردان انگلیسی آن‌ها:

J. Derrida, *Points de suspension, Entretiens*, Paris, 1992.

J. Derrida, *Points...*, Stanford University Press, 1995.

سفرنامه‌ای دریدایی، و کتابی در نسبت دین و هنر:

J. Derrida, *La contre-allée*, Paris, 1999.

J. Derrida, *Donner la mort*, Paris, 1999.

کتابی درباره‌ی مفهوم دوستی که به گمان شماری از ناقدان مهمترین اثر این دوره از کارهای دریداست:

J. Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, 1994.

مجموعه‌ای درباره‌ی برداشت‌های ادبی دریدا:

M. Lisse ed, *Passions de la littérature, Avec Jaques Derrida*, Paris, 1996.

مجموعه‌ای درباره‌ی درک دریدا از زندگی‌نامه‌ی خودنوشته و هویت:

M.-L. Mallet, *L'animal autobiographique, Autour de Jaques Derrida,*Paris, 1999.

دو کتاب درباره‌ی زندگی‌نامه‌ی خودنوشته و نظام نگارش:

R. Smith, *Derrida and autobiography*, Cambridge University Press, 1995.

C. Johnson, *System and Writing in the Philosophy of Jaques Derrida*, Cambridge University Press, 1993.

درس بیست و پنجم

دلوز در واپسین سال‌های زندگی‌اش در یک رشته گفتگوهای تلویزیونی با کلر پارنه و با عنوان *l'Abecedaire de Gillez Deleuze* (***الفبای ژیل دلوز***، به کارگردانی پیر–آندره بوتانگ) درباره‌ی اندیشه‌هایش به زندگی و کنش شرکت کرد. این برنامه‌ها در سه کاست ویدیویی از سوی Centre National Cinématographie «مرکز ملی سینماتوگرافی [فرانسه]» تهیه شده‌اند.

چند کتاب جدید درباره‌ی دلوز:

K. A. Pearson ed. *Deleuze and Philosophy, The Difference Engineer*, London, 1997.

E. Alliez ed. *Gilles Deleuze, une vie philosophique*, Paris, 1998.

I. Buchanan, *Deleuzism, A Metacommentary,* Edinbourgh University Press, 2000.

K. A. Pearson, *Germinal Life*, London, 1999.

F. Zourabichvili, *Deleuze, une philosophie de l'événement*, Paris, 1996.

درس بیست و ششم

متن مهم هیدگر که در این کتاب آن را ***سرچشمه‌ی اثر هنری*** خوانده‌ام، به فارسی ترجمه و منتشر شده است، و جز آن کتابی مهم از اسمیث:

م. هیدگر، ***سرآغاز کار هنری***، برگردان پ. ضیاء شهابی، تهران، ۱۳۷۹.

گ. ب. اسمیث، *نیچه، هایدگر و گذار به پسامدرنیته*، برگردان ع. سید احمدیان، تهران، ۱۳۸۰.

سه کتاب درباره‌ی دیدگاه‌های هنری هیدگر:

J.-F. Mattéi, *Heidegger et Hölderlin, Le Quadriparti,* Paris, 2001.

M. Froment-Meurice, *C'est à dire, poetique de Heidegger*, Paris, 1996.

P. Lacaue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics*, Cambridge Massachusetts, 1990.

V. M. Fóti, *Heidegger and the Poets, Atlantic Highlands*, New Jersey, 1992.

زندگی‌نامه‌ی هیدگر:

R. Safranski, *Martin Heidegger, Between Good and Evil,* trans. E. Osers, Harvard University Press, 1999.

در معرفی کلی اندیشه‌های هیدگر:

C. Dubois, *Heidegger, Introduction à une lecture*, Paris, 2000.

M. Inwood, *Heidegger*, Oxford University Press, 1997.

D. E. Cooper, *Heidegger*, London, 1996.

در منش هرمنوتیکی اندیشه‌ی هیدگر:

R. Coltman, *The Language of Hermeneutics, Gadamer and Heidegger in Dialogue*, State University of New York Press, 1998.

مجموعه‌ی مقاله‌ها درباره‌ی آثار هیدگر

C. Guignon ed, *The Cambridge Companion to Heidegger*, Cambridge University Press, 1993.

دو فرهنگ‌نامه درباره‌ی مفاهیم اصلی آثار هیدگر:

M. Inwood, *A Heidegger Dictionary*, Oxford, 1999.

J.-M. Vaysse, *Le vocabulaire de Heidegger*, Paris, 2000.

برابرنامه‌ی واژگان

فارسی ـــ انگلیسی

آرمان ideal
آرمانشهر utopia
آزادی freedom
آزمون experiment, test
آشنایی‌زدایی defamiliarization
آگاهی consciousness
آیین doctrine
ابژه object
ابهام ambiguity
اثباتی affirmative
احساسات emotion
ادبیّت literariness
ادراک حسی perception
ارتباط communication
ارزش value
ارزش افزونه surplus-value
ازخودبیگانگی alienation
استعاره metaphor
اسطوره myth
اسطوره‌شناسی mythology
اشراق illumination
اصالت authenticity
اصالت زیبایی‌شناسی aestheticism
اغواگری seduction
افق horizon
القایی evocative

الهام inspiration-vocation
امر مقدس (آلمانی holy (heilige
ایدئولوژی ideology
بازپیکربندی refiguration
بازتاب reflection
بازی زبانی language-game
باستان‌گرایی archaism
برداشت، بینش conception
بهره interest
بیان expression
بیانگر expressive
بیانگری representation
بیانگری از راه تجسم‌بخشیدن (آلمانی darstellung)
بیانگری از راه معرفی کردن (آلمانی vorstellung)
بینامتنی intertextuallity
بیگانه‌سازی alienation, distancing
(آلمانی verfremdung)
پالایش Purification,clarification
(یونانی catharsis)
پایگان hierarchy
پدیدارشناسی phenomenology
پراکندگی dissemination
پوئتیک Poetics
پویایی dynamism

پیام message
پیرامتنی paratext
پیش‌لذت fore-pleasure
پیشنهاده premise
پیکربندی figuration
تاثر sensation
تاویل interpretation
تبارشناسی واژگان etymology
تبدیل transformation
تجرید abstraction
تجلی aura
تحقیق‌پذیری Verification
تخنه (فن و هنر) (یونانی tekhne)
تخیل imagination
ترکیب combination
تصنّعی artificial
تصویر picture,image
(آلمانی bild)
تعادل balance
تغزلی lirical
تفسیر comment
تقلید (یونانی imitation (mimesis
تقلیل reduction
تک‌گفتار monologue
تمثیل allegory
تنش tension

توصیف description
جهان‌بینی world-view
(آلمانی weltanschaung)
چند معنایی polysemy
حس sense
حقیقت (یونانی truth (aletheia
حماسی epical
خرد reason (verstand)
خردباوری rationalism
خلاف‌آمد، تناقض antinomy
خواست will
خودآگاهی self consciousness
خودنگارانه (فرانسوی
(autographique
دال signifier
دانشنامه encyclopedia
درسگفتار lecture
درون‌گرایی introversion
دریافت reception
دلالت signification
دلالت ضمنی connotation
دیرینه‌شناسی archaeology
دیگرنگارانه (فرانسوی
(allographique
ذات‌گرایی essentialism
ذهن mind
راست‌نمایی verisimilitude
رسانه medium
رخداد، رویداد event
رقمی digital
رمز، رمزگان code
رمزشکنی decoding
روایت narration
روح (آلمانی spirit (geist
روح دوران (آلمانی zeit geist)
روش بیان style
روش‌شناسی methodology

روشنگری enlightenment
رویای روز day dream
رویکرد attitude
رهایی liberation
ریخت‌شناسی morphology
زبانِ خاص jargon
زمینه context
زیبایی beauty
زیبایی‌شناسی aesthetics
زیربنا base
زیست‌جهان (آلمانی life-world
(lebenwelt
ساحت dimension
ساختار structure
سخن discourse
سرآمدگرایی elitism
سرچشمه origin
سرگشتگی (یونانی aporia)
سرنمون archetype
سنجش critic
سودمندی utility
سوژه subject
سویه، جنبه aspect
سیماچه mask
شالوده‌شکنی deconstruction
شباهت similarity
شعر انضمامی concrete poetry
شکل form
شکل دلالت‌کننده significant form
شکل‌شکنی deformation
شکلی از زندگی (آلمانی
(lebenform
شمایل icon
شناخت understanding
شناخت‌شناسی epistemology
شهود intuition
شیئی‌شدگی reification

صنعت فرهنگ culture industry
صوری formal
طرح، پیرنگ plot
عاطفه emotion
علامت trace
غایت، انجام end,goal
غیرقابل خواندن unreadability
فاصله‌گذاری istancing effect
فرامن super ego
فرامتنی metatextuality
فرستنده sender
فرهنگ culture
فعلیت actuality
فوق واقعیت hyperreality
فن technic
فن‌آوری، تکنولوژی technology
قطعه‌بندی bricolage
قیاسی (فرانسوی analogique)
کالبدشناسی anatomy
کنش action
کنش‌گر actant
کلامی phatic
کلام محوری logo centrism
کنده‌کاری engraving
گزارش (داستانی ـ تاریخی)
(فرانسوی recit)
گزاره utterance
گزین‌گویه aphorism
گستره sphere
گشتل (قاب‌بندی، قطعه‌بندی)
(آلمانی gestell)
گیرنده receiver
لذت pleasure
ماهیت essence, nature
متن text
مجاز trope
محور axis

مدرنیته modernity
مدلول signified
مصداق referent
مطایبه‌ی رندانه irony
مُعضل problematic
معنا meaning
معناشناسی semantics
مفهوم concept
مکاشفه revelation
مکالمه dialogue
ممکنِ خاص contingent
من (در روانکاوی) ego
منطق مکالمه (فرانسوی dialogique)
منفی negative
موضوع حسیّت aisthesis
ناخودآگاهی unconsciousness

ناخودآگاهی جمعی collective-unconsciousness
ناسازه paradox
نامتعیّن (فرانسوی indécinable)
نبوغ genius
نشانه sign
نشانه‌شناسی semiology-semiotics
نظام‌مند systematic
نظریه theory
نظریه‌ی بیان، رتوریک rhetorics
نظم order
نغمه melody
نقد critic
نماد symbol
نمادگرایی syblolism
نمادین symbolic
نوشته محوری grapho-centrism

نهاد (در روانکاوی) id
نیت intention
والابی sublime
وانمایی simulation
وانموده simulacra
وطن (آلمانی heimat) homeland
ویرانگری destruction
هژمونی، سلطه hegemony
هستی‌شناسی ontology
هنر art
هنرمند artist
هنرهای تجسمی atrs
هماهنگی harmony, coordination
همسرایان chorus
همگانی general

نمایه‌ی نام‌ها

یادداشت

۱. در این نمایه از حدود پنجاه اندیشگر و فیلسوف که نوشته‌ها یا فکر آنان موضوع مهمترین مباحث کتاب بوده، در قالب نمایه‌ی موضوعی یاد شده است. بقیه به صورت متعارف (ذکر شماره‌ی صفحه یا صفحه‌ها پس از نام) ضبط شده‌اند.

۲. نمایه متن کامل درس‌ها و پیشگفتار را در بر می‌گیرد، ولی شامل کتاب‌شناسی‌ها و پیوست نمی‌شود.

Truth & Beauty

Lectures on the Philosophy of Art

Bābak Ahmadi

First edition 1996
15th Printing 2008



Tehran P.O.Box 14155-5541
Email:info@nashr-e-markaz.com

Printed in Iran

PDF.tarikhema.org

طرح روی جلد: پل کله، فرشته از یاد رفته، ۱۹۳۹

فیلسوفان نسبت هنر با حقیقت را چه دانسته‌اند؟ سخن فلسفی چه دارد که در حق هنر بگوید؟

این کتاب که از بیست و شش درس شکل گرفته، با روشی تازه مهم‌ترین مسائل زیبایی‌شناسی و فلسفه‌ی هنر امروز را بررسی می‌کند. نویسنده کوشیده تا جنبه‌ی امروزی نظریات زیبایی‌شناسان را کشف کند. نخست هنر را پدیداری در حد ارتباط انسانی معرفی کرده، و از هر دو دیدگاه هنرمند و مخاطب به بررسی هنر پرداخته، و نیز به تفصیل نظریاتی را بررسی کرده که تأکید را بر زمینه‌ی اجتماعی هنر، زبان اثر هنری، معناشناسی اثر، تماس با اثر، و سرانجام شکل یا ساختار آن گذاشته‌اند. در واپسین درس‌ها نیز، دیدگاهی دیگر که هنر را برتر از هرگونه ارتباط انسانی می‌شناسد، مورد بررسی قرار گرفته است. اینجا از زبان هیدگر با نکته‌های بدیعی آشنا می‌شویم که راهگشای ادراک تازه‌ای از هنر خواهد بود. هرچند کتاب به روش تاریخی نوشته نشده، اما بنا به ضرورت، دیدگاه فیلسوفان بزرگ گذشته در مورد اثر هنری به دقت مورد بحث آن بوده است. کتاب از اندیشه‌های افلاطون تا نوترین دیدگاه‌های هنری را مطرح می‌کند.

در پایان هر درس، کتاب‌شناسی جامعی نیز از منابع فارسی، فرانسوی و انگلیسی درباره‌ی مباحث آن درس افزوده شده است.

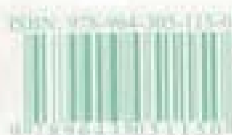
از همین قلم با نشر مرکز

(تألیف)

● باد هرجا بخواهد می‌وزد ● تصاویر دنیای خیالی ● ساختار و تأویل متن ● امید بازیافته، سینمای آندری تارکوفسکی ● از نشانه‌های تصویری تا متن ● آفرینش و آزادی ● چهار گزارش از تذکرةالاولیاء عطار ● مارکس و سیاست مدرن ● سارتر که می‌نوشت ● هایدگر و تاریخ هستی ● هایدگر و پرسش بنیادین ● مدرنیته و اندیشه‌ی انتقادی ● کتاب تردید ● معمای مدرنیته ● واژه‌نامه‌ی فلسفی مارکس ● کار روشنفکری ● خاطرات ظلمت ● رساله‌ی تاریخ ●

(ترجمه)

● هرمنوتیک مدرن فریدریش نیچه و... / بابک احمدی، مهران مهاجر، محمد نبوی ●
● زندگی در دنیای متن پل ریکور / بابک احمدی ●





۱۱۰۰۰ تومان